

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA POVIJEST UMJETNOSTI

UMJETNOST I MODA OD OSAMDESETIH GODINA
20. STOLJEĆA DO DANAS
(ODABRANI PRIMJERI IZ SVJETSKE I HRVATSKE MODNE
PRODUKCIJE)

Petra Krolo

Mentor: dr.sc. Frano Dulibić, izvanredni profesor

Zagreb, siječanj 2016.

Zahvale

Zahvaljujem svom mentoru prof. dr. sc. Frani Dulibiću na podršci i savjetima. Posebnu zahvalu upućujem Anti Tončiju Vladislaviću i Lei Vene iz Centra za istraživanje mode.

Sadržaj

UVOD	4
1. POVIJESNI PREGLED	6
1.1. PREGLED RAZVOJA MODE I UMJETNOSTI U EUROPI.....	6
1.2. PREGLED RAZVOJA MODE I UMJETNOSTI U HRVATSKOJ.....	13
1.3. TEORIJSKI OKVIR	17
2. ISTRAŽIVANJE.....	20
2.1. SUBSTANCE	20
2.1.1. HUSSEIN CHALAYAN.....	21
2.1.2. VIKTOR & ROLF	26
2.1.3. SILVIO VUJIČIĆ	30
2.2. STRUCTURE	34
2.2.1. REI KAWAKUBO Comme des Garçons	35
2.2.2. MARTIN MARGIELA MMM	40
2.2.3. I-GLE	45
3. ZAKLJUČAK	49
POPIS ILUSTRACIJA	49
BIBLIOGRAFIJA:.....	53
SAŽETAK	53
KLJUČNE RIJEČI.....	57

UVOD

Granice između mode i umjetnosti počele su se značajnije približavati početkom 20. stoljeća u radovima umjetnika konstruktivizma i futurizma, da bi se osamdesetih godina 20. stoljeća ta tema počela javljati i u teoretskom miljeu. Vrhunac približavanja događa se devedesetih godina 20. stoljeća, što rezultira nizom izložbi i tiskanih izdanja u kojima se propituju razni umjetnički aspekti u modnom dizajnu. Na kraju 20. stoljeća stavovi o najvišem obliku mode i odnosu s umjetnošću, zauvijek su promijenjeni.

Cilj rada je razjasniti složeni odnos mode i umjetnosti kao dva različita vida kreativnosti i medija za iskazivanje ideja. Njihov kompleksan odnos razložen je kroz povijesni pregled, teoretski okvir i konkretne primjere iz Hrvatske i svijeta. „Moda nudi bogatu platformu za promišljanje o ključnim društvenim i kulturnim problemima, od konzumerizma i produkcije do politika identiteta.“¹

U radu se polazi od kratkog povijesnog pregleda u kojem zbog ograničenog prostora navodim samo najznačajnije umjetnike i dizajnere, čiji rad je ostavio trag i utjecaj na buduće generacije. Osvrćem se i na događanja u Hrvatskoj, koja su dobrim dijelom, pogotovo od osamdesetih godina 20. stoljeća pa sve do danas, bila sinkrona s onima na svjetskom planu. Autonomni doprinos lokalnih dizajnera, baš poput praksi koje su se događale na umjetničkom planu, bio je veoma avangardan i u korak s vremenom. To se nastavilo sve do danas pa domaće dizajnere ravnopravno uspoređujem s najpoznatijim svjetskim imenima.

Povijesni pregled i teoretski okvir koristim kao temelj za nastavak propitivanja relacija mode i umjetnosti.

Drugi dio rada strukturiran je u dvije kategorije prema podjeli, koju navodi autorica Ginger Gregg Duggan u tekstu *The Greatest Show on Earth: A Look at Contemporary Fashion Shows and Their Relationship to Performance Art*. U navedenom tekstu autorica modne dizajnere uspoređuje s umjetnicima kroz pet kategorija (*spectacle, substance, science, structure, statement*). Izabrala sam dvije kategorije (*substance* i *structure*) za koje smatram da najbolje ilustriraju problem koji je predmet istraživanja- odnos mode i umjetnosti. U navedenim kategorijama Duggan navodi dva primjera, a ja dodajem i treći kako bi navedene

¹ Agnes Rocamora i Anneke Smelik, *Thinking through Fashion, A Guide to Key Theorists*, London. I.B. Tauris & Co. Ltd, 2016., str. 1.

pojave proučili i na domaćem terenu. U *substance* kategoriji proučavam rad Hussein Chalayana, Viktor& Rolf-a te Silvio Vujičića. U *structure* kategoriji obrađujem Rei Kawakubo za Comme des Garçons, Martin Margielu i I-GLE.

Prilikom pisanja rada susrela sam se s pitanjem terminologije i prijevoda izraza poput anglizma *look* ili francizma *haute couture*, koji su postali uvriježeni u svakodnevnom govoru i literaturi pa sam u pisanju ovog rada preuzela u originalnom značenju. Poseban problem bio je zadovoljavajući prijevod riječi *substance* pa sam se odlučila ostaviti obje kategorije na engleskom. Osim što odgovarajući izrazi za neke riječi na hrvatskom jeziku ne postoje, kako objašnjava Loschek „terminološki problemi nastaju, jer u generalnoj uporabi jezik ne pravi razliku između odjeće i mode. Najkasnije od 1960ih riječ moda prati sve oblike odijevanja bez obzira na njihov aktualni modni status.“² Usprkos tome, u ovom radu pokušavam čim preciznije koristiti termine kako bih napravila razliku između odijevanja i mode. Tema proučavanja ovog rada je najviši oblik mode, onaj koji se preklapa s umjetnošću.

Diplomski rad se temelji na znanstvenim radovima iz područja teorije mode, katalogizama izložbi i monografijama. Povijesni pregled temelji se prvenstveno na katalogu izložbe *Addressing the Century: 100 Years of Fashion and Art* (1998.) kustosa Petera Wollena, knjizi *A Cultural History of Fashion in the 20th and 21st Centuries, From Catwalk to Sidewalk* (2013.) Bonnie English i pregledu Florence Müller *Art & Fashion (Fashion Memoir)* (2000.). Osnovni izvori za povijest mode u Hrvatskoj bili su *Kultura odijevanja u Zagrebu na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće* (2012.) Katarine Nine Simončić, tekst Ane Lendvaj *Zagreb kao modni opservatorij iz Zagreb modernost i grad* (2003.) Feđe Vukića te katalog izložbe *Drugarica a la mode– Odijevanje i moda u Zagrebu od 1945. do 1960.* Ante Tončija Vladislavića. Zbornik tekstova *Thinking Through Fashion – A Guide to Key Theorists* (2016.) urednika Agnès Rocamora i Anneke Smelik, objavljen prije svega mjesec dana, osvrće se na petnaest mislioca 20. stoljeća, od Marxa do Benjamina, Barthesa, Baudrillarda i Derride, što mi je poslužilo za sastavljanje teoretskog okvira.

Ključna literatura za istraživački dio rada bile su knjige *When Clothes Become Fashion* (2009.) Ingrid Loschek, *Fashion and Art* (2012.) Adam Geczy and Vicki Karaminas i *Fashion at the Edge* (2007.) Caroline Evans. Kada je riječ o modnoj sceni u Hrvatskoj, dostupna literatura bila je minimalna i izuzev nekoliko izuzetaka, često se svodila na čitanje intervjua.

²Ingrid Loschek, *When Clothes Become Fashion*, New York. Berg – Bloomsbury Publishing, 2009., str. 133.

I na kraju, 'Je li moda umjetnost?' pitanje je koje se cijelo vrijeme provlači kroz rad. Polazim od ideje da moda kao primijenjena forma umjetnosti može biti relevantan fenomen za znanstvenu raspravu. Loschek potvrđuje da je „moda primijenjena umjetnost kad odjeća nije dizajnirana kao roba već ima umjetničko-ideološki zahtjev, koji je u značajnijoj mjeri inkorporiran u odjevne komade. Kao rezultat toga, preklapanja između različitih sistema mode i umjetnosti izlaze na površinu. Ta preklapanja, umjetnička preklapanja ili hibridi mogu se evaluirati kao primijenjena umjetnost ili kao posebna kategorija dizajnerske mode. Ne manje važno, to bi trebalo spriječiti neprimjerene sudove i kriterije po principu 'tko će to nositi' i slično.“³

1. POVIJESNI PREGLED

1.1. PREGLED RAZVOJA MODE I UMJETNOSTI U EUROPI

Postoji konsenzus u stručnim i znanstvenim publikacijama da moda započinje u 14. stoljeću kad plemstvo počinje pridavati pažnju stilu, odjeći i dodacima kako bi se razlikovali od običnog puka. U većini slučajeva započinje se s istim periodom kada je riječ o umjetnosti u terminima modernog diskursa. Umjetnici se sve više osamostaljuju, kako bi razvijali vlastiti stil koji je reflektirao njihovu individualnost.⁴

Kroz razne publikacije s kraja 18. i 19. stoljeća, kao i knjige o tradicijskom odijevanju iz druge polovice 18. stoljeća, možemo vidjeti da je moda bila dio kulture, prezentirana u rangu s uređenjem interijera, glazbom i književnošću. Usprkos tome, krojači su i dalje imali niži društveni status od ostalih kulturnjaka. Jedna od najpoznatijih je Rose Bertin, krojačica Marije Antoanete, čije su haljine za pompozne dvorske zabave na francuskim dvorovima preteča *haute couturea*. Industrijska revolucija dovela je do mnogih tehničkih otkrića što rezultira mnogim društvenim promjenama. Patent šivaćeg stroja Singer 1851. godine bio je revolucionaran moment u kojem počinje masovna proizvodnja i komercijalizacija odjeće. „Moda postaje dio industrijalizacije, a njen kreativni, ručno rađeni dio primoran je preuzeti

³Ingrid Loschek, nav. dj., 2009., str. 171.

⁴Adam Geczy, „Modernity“, u: *Fashion and Art*, Adam Geczy i Vicki Karaminas (ur.), New York: Berg – Bloomsbury Publishing, 2012., str. 56.

specijalni, elitistički status.“⁵Sve do tada odjeća nije bila lako dostupna te se prenosila s koljena na koljeno ili s gospodara na poslugu. Odjeća se smatrala potrošnom robom za pokazivanje statusa pa se izbjegavalo višekratno pojavljivanje u istim komadima. Oni slabijeg socijalnog i imovinskog statusa nasljeđivali su takvu odjeću nakon što bi ju prvotni vlasnici lišili ukrasa. Pomalo se počinje razvijati kompleksan odnos mode i umjetnosti-krojači traže inspiraciju u umjetnosti, a umjetnici slikaju klijente u odjeći napravljenoj posebno za tu priliku.Upravo karakteristika efemernosti odvaja odijevanje od umjetnosti, koja se percipira kao kulturna vrijednost s elementima vječnosti.

Moda kakvu danas poznajemo započinje 1850. kada Charles Frederic Worth na svoju haljinu prvi put stavlja potpis (*griffe*), koji je označavao unikatnost njegovog rada. Worth se prezentirao kao umjetnik, odijevao po uzoru na Rembrandta i prezentirao svoje haljine kao umjetnička djela (kreacije!) za bogatu elitu. Izmislio je kreiranje odjeće i ritualno prikazivanje prije svake sezone, što ga čini pioninom stvaranja i prezentiranja sezonskih modnih trendova. Nudio je novi stil i gotov izgled, koji tada prestaje biti samo objekt već postaje slika. „Worth stvara *couture* i to je ključan trenutak u kojem započinju spekulacije o odnosu mode i umjetnosti.“⁶ Valerie Steele navodi da je Worth bio ključan u stvaranju slike *couturea* kao umjetnosti, u specifičnom povijesnom kontekstu kada se moda općenito počela demokratizirati.⁷

Duh vremena odražava se na modu koja se prestaje ograničavati pravilima i tradicijom čime dolazi do postupne demokratizacije mode.Paralelno s *haute couture* razvijala se masovna industrijska proizvodnja odjeće, koja se prezentirala i prodavala u rastućem broju robnih kuća. Manje ili veće serije istih komada odjeće bile su cjenovno prihvatljivije od unikatnih komada rađenih po mjeri. Krojači visoke mode - *couturieri* radili su haljine za elitu, a potom kopirali i prodavali modele za znatno niže cijene i masovno tržište (širu srednju klasu). To je bilo moguće zahvaljujući industrijalizaciji, korištenju novih, brzih šivaćih mašina i standardiziranih krojeva pri čemu su jedino rezanje materijala, vez i završna obrada bili rađeni rukom.

Važnu ulogu u približavanju svjetova mode i umjetnosti imala je pojava *Arts & Crafts* pokreta, koji se proširio Europom krajem 19. stoljeća. Stvoreni su važni preduvjeti za radikalne promjene u dizajnu odjeće sto je vidljivo i u djelovanju *Wiener Werkstatte*, koji su

⁵Ingrid Loschek, nav. dj., 2009., str. 93.

⁶Adam Geczy i Vicki Karaminas, *Fashion and Art*, New York.Berg – Bloomsbury Publishing, 2012., str.7.

⁷ Valerie Steele, „Fashion“, u: *Fashion and Art*, Adam Geczy i Vicki Karaminas (ur.),New York.Berg – Bloomsbury Publishing, 2012., str.15.

okupljali dizajnere, arhitekte i umjetnike. Inspiriran njihovim djelovanjem Gustav Klimt 1907. dizajnira *Art Dresses*.

„Najvažniji trenutak u pojavi modernizma koji je utemeljio paradigme moderne mode“⁸ bila je pojava Paul Poireta. Poiret je radikalno transformirao tradicionalne *couture* tehnike Belle Époque prebacivši fokus s krojenja na drapiranje materijala. Strukturalno jednostavnija odjeća i tijelo oslobođeno od korzeta bili su revolucionaran pomak, jer su se žene napokon mogle odjenuti bez pomoći sluškinje. Vizija moderne žene bila je utjelovljena u njegovoj supruzi i muzi, Denise. Prvi je prepoznao značaj fotografije u modnoj reprezentaciji, a njegova suradnja s fotografom Edward Steichenom, zapamćena je kao prvi modni foto *editorial* u povijesti.

Razvojem industrije i procesom industrijalizacije nastala je potreba za odjećom koja će više odgovarati svakodnevnici i zahtjevima vremena. Do 1915. haljine su skraćene na razinu gležnja, a kasnije i na sredinu lista. Moderne robne kuće i dućani nudili su potpuno nov pristup kupovanju, prezentirajući odjeću kroz izloge i omogućujući slobodno pregledavanje odjeće koja visi na lutkama i vješalicama s fiksnim cijenama i u različitim veličinama. Nova modna niša i tržišni pristup usmjereni su prvenstveno na radnice, novu i sve veću grupu potrošača, koje su postale rodno i financijski samostalnije.

Modernizam se razvijao u smjeru funkcionalne estetike. Opsjednuti geometrijskim linijama, kutevima i volumenima, modernisti su zamišljali novi tip društva u tehnološki razvijenoj budućnosti. Talijanski futurizam, kao jedan od najekstremnijih pokreta, pokušao je stvoriti dinamičnu novu kulturu, koja bi revolucionizirala odijevanje baš kao i ostale grane života. Giacomo Balla od 1913. – 1930. dizajnira mušku i žensku odjeću geometrijskih uzoraka i jarkih boja.

Umjetnice poput Sonie Delaunay u Parizu te Lyubov Popove i Varvara Stepanove u Moskvi, vrlo su uspješno implementirale moderan vizualni jezik apstrakcije na utilitarnu umjetničku formu- odjeću. Njihov rad je epitomizirao ideale estetike tog doba, kroz pridavanje pažnje strukturi, kroju, materijalu i korištenju snažnih boja. Jednostavne geometrijske modularne forme inspirirane strojevima i tehnologijom karakteristične su za njihov dizajn tekstila. Šireći

⁸<http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2007/poiret> (20.5.2015.)

granice tradicionalnih okvira estetike umjetnosti i dizajna kroz modu, ispunjavale su cilj modernističkog pokreta.

U post-revolucionarnom Sovjetskom Savezu dizajnerice Varavara Stepanova i Lyubov Popova bile su pod snažnim utjecajem utopističkih i socijalističkih ideja Ruskog konstruktivizma. Njihov doprinos modernističkim principima u odnosu na odijevanje, modu, estetiku i funkcionalnost parirao je komercijalnoj modi. Filozofske ideje da odjeća kao umjetnička forma treba biti dostupna radničkoj masi, a ne samo eliti, bile su integrirane u njihov rad. Godine 1921. napravile su korak prema utilitarnoj odjeći i tekstilnom dizajnu kroz koje su praktično primijenile i širile konstruktivističke ideale, što ih čini pionirima primjene apstrakcije na svakodnevnim objektima. Time su učvrstile vezu između umjetnosti i dizajnerskih pokreta post-ratnog doba.

Sonia Delaunay smatrala je dizajn alternativnim načinom umjetničkog izražavanja. Teorije o bojama aplicirala je na tekstil, što je korišteno u produkciji vrlo jednostavno konstruiranih odjevnih predmeta. Njen interes za modu kao komercijalni pokret bio je manje važan od njenih konceptualnih interesa i njezine generalne želje da oživi materijal. „Nisam bila zainteresirana za modu, već za apliciranje boje i svjetla na tkaninu.“⁹ Usprkos tome, imala je značajan utjecaj na internacionalne modne trendove. Njen najveći doprinos je to što je svoje umjetničke teorije aplicirala na tekstil i odjevne predmete te tako dovela umjetnost u svakodnevni život.

Anne Hollander u *Seeing Through Clothes* (1978.) piše kako su nakon Prvog svjetskog rata stare socijalne hijerarhije bile promijenjene pa su umjetnici i dizajneri narasli na socijalnoj ljestvici. Došlo je do promjene u vrijednostima samog društva pa tako i mode kao kulturne konstrukcije. Djelovanja umjetnika koji su htjeli poništiti granice između umjetnosti i životakreativno brišu granicu između mode i umjetnosti. Futurizam i konstruktivizam imali su jednaku važnost u razvoju modnog stila dvadesetih godina 20. stoljeća. Primjerice, ženski struk koji je modno dominirao stoljećima (uz par izuzetaka) kompletno je negiran u novoj 'vrećastoj' formi haljine, koja je izvedena iz kroja donjeg rublja. Donje rublje pretvorilo se u odjeću, neformalno je postalo formalno zahvaljujući novoj percepciji.

„Gabrielle Chanel stvorila je 1926. tip 'odjevne funkcionalnosti' što Loschek smatra 'ekvivalentom 'novoj objektivnosti' u umjetnosti.“¹⁰ Chanel je prva u obzir uzela funkcionalni

⁹Bonnie English, *A Cultural History of Fashion in the 20th and 21st Centuries: From Catwalk to Sidewalk*, London. Berg – Bloomsbury Publishing, 2013., str. 46.

¹⁰Ingrid Loschek, nav. dj., 2009., str. 181.

aspekt odjeće pa dekonstrukcijom kroja haljinestvara 'malu crnu haljinu', koja je jednostavnija i primjerenija vremenu. Njene inovativne stilske ideje posljedica su razvoja tehnologije i tehničkih inovacija iz razdoblja Prvog svjetskog rata te se mogu staviti u kontekst s razvojem modernizma.

Dvadesete godine 20. stoljeća su dekada modernizma u kojoj su se uspješno integrirali umjetnost, arhitektura, grafički dizajn i primijenjene umjetnosti. Mnogi umjetnici pristupali su modi kao živućoj umjetničkoj formi te su primjenjivali umjetničke metode na tkaninu radije nego na platno. U skladu s novom modernističkom estetikom, *haute couture* se pojednostavio i proširio tržište na šire mase. Pod utjecajem modernističkih apstrakcija i anti-ornamentalne estetike, moda se okrenula funkcionalizmu koji je bolje odgovarao zahtjevima vremena. Ornamet je sveden na formu modnog dodatka. Hollander tvrdi da su zahvaljujući tome „žene prestale izgledati kao prezentacije fantazije i počele biti ravnopravne muškarcima u svojoj pojavi.“¹¹

Elsa Schiaparelli i Madeleine Vionnet bile su dvije najutjecajnije i najprominentnije dizajnerice tridesetih godina 20. stoljeća. Vionnet je poznata po kosom krojenju materijala (*bias cut*), koji je omogućio krojenje na suvremen način što je utjecalo na mnoge kasnije dizajnere. Schiaparelli je stvarala eksplicitniji oblik mode blizak umjetničkom izrazu. Zajedno s Chanel često je smatrana odgovornom za igranje s estetikom, razbijanje tradicionalnih modnih koncepata, korištenje atipičnih materijala za luksuzne odjevne predmete, preuzimanje elementa iz muške radne odjeće i uvođenje u ženski odjevni repertoar. Dok su umjetnici dade svojim anti-artom propitivali salone, umjetničke institucije i akademije, Schiaparelli, kao najznačajnija predstavnica nadrealizma, propitivala je ideje i strukture institucija poput pariškog *haute couture* modnog sistema. Bila je povezana s dadaistima i nadrealistima što je doprinijelo velikom simboličkom značenju njenih radova. Kroz dizajnersku karijeru redefinirala je odnos između mode i umjetnosti. Erodirala je tradicionalne elitističke prakse korištenjem neuobičajenih materijala, uključivanjem eksplicitnog seksualnog sadržaja i memorabilija iz popularne kulture.

Nadrealizam je utjecao na Cristóbal Balenciagu na drugačiji način nego na Schiaparelli. Inspiriran nadrealističkim umjetnicima poput Max Ernsta, Hans Arpa i Joan Miroa, koji su

¹¹ Citat prema: Peter Wollen, *Addressing the Century: 100 years of Fashion and Art*, Berkely. University of California Press, 1999., str. 13.

koristili apstraktne biomorfne forme, kreirao je zakrivljenu siluetu koja je postala dominantan modni stil četrdesetih i pedesetih godina 20. stoljeća.

Drugi svjetski rat proizveo je duboku krizu i donio mnoge promjene. New York je na kratko zamijenio Pariz kao centar umjetničkog svijeta. Apstraktni ekspresionizam bio je kulturno i geografski veoma udaljen od svijeta visoke mode unatoč tome što su se slike Jacksona Pollocka koristile kao pozadina modnih snimanja za modni časopis *Harper's Baazar*. U Europi Christian Dior 1947. stvara kolekciju koja će biti prepoznata kao *New Look*, čime Pariz ponovo preuzima titulu prijestolnice mode.

Moda i umjetnost susreću se ponovo tek pedesetih godina 20. stoljeća kada se javlja umjetnost performansa. Performeri dizajniraju kostime za svoje nastupe kao bitan element u ritualnom kontekstu auto-ekspresije. Jim Dine i Vito Acconti uključuju odjeću u svoje *assemblage* ili ju dizajniraju kao art-objekte sve do sedamdesetih godina.

Šezdesete godine 20. stoljeća donijele su niz novih promjena u oba svijeta. Duh slobode i pobune odrazio se na odijevanje mladih, čije su kombinacije *prêt-à-porter* odjevnih komada inspirirale dizajnere *haute couturea*. *Bubble up* efekt tako je zamijenio *trickle down* efekt, koji označava obrnut proces- utjecaj visoke mode na odijevanje.

Lucio Fontana u suradnji s Brunom Bini 1961. stvara haljine po principima *Prostornog manifesta*. Germano Celant opisuje njihov rad kao „granicu između interijera i eksterijera, odjeće i kože, odjevenog tijela i golotinje.“¹²Novo otkriveni odnos prema tijelu fascinirao je dizajnere, koji reagiraju na novu kulturu mladih i paralelno tome na nove pojave u umjetničkom svijetu- op i pop art, kao i slikarstvo obojanih polja.

Najznačajniji dizajneri šezdesetih godina 20. stoljeća bili su Pierre Cardin, Paco Rabanne i Andre Courreges u Parizu te Emilio Pucci u Italiji. Pucci je inspiraciju op art i psihodeličnom umjetnošću prenio u dizajn tekstilnih uzoraka. Rabanne se fokusirao na moderan dizajn kreirajući odjeću od aluminija, nezapaljive termoplastike i ostataka metala. Sklon eksperimentima i inovacijama osmislio je haljinu bez šavova sprejajući vinil klorid na kalup i nisko budžetnu haljinu napravljenu od papira i najlona. On je bio prvi dizajner koji je koristio crne manekenke za prezentaciju kolekcije *12 ne nosivih haljina u suvremenim materijalima* 1966. godine, što dodatno ilustrira demokratizaciju mode i samog društva.

¹²Florence Müller, *Art & Fashion (Fashion Memoir)*, London. Thames & Hudson, 2000., str. 11.

Cardin i Curreges, poznati su po avangardnom stilu, *space age* dizajnu, preferenciji geometrijske forme i motiva te eksperimentiranju s *unisex* modom.

Godine 1965. Yves Saint Laurant kreira *Mondrian kolekciju*, koju kritičari opisuju kao platna na kojima je eksperimentirao s umjetničkim idejama u odjevnoj formi. 1983. postao je prvi živi dizajner koji je dobio čast održati solo izložbu u Metropolitan Museum of Art u New Yorku.

Međusobna inspiracija mode i umjetnosti vidljiva je i u djelima umjetnika, primjerice Christoa, koji 1967. omatanje objekata i spomenika tkaninom zamjenjuje zamatanjem manekenke u *Wedding dress*, koja istovremeno evocira težinu bračnog odnosa i slobodu vrućih hlačica.

Müller navodi brojne doprinose Andy Warhola modi kroz „oglašavanje, uređenje izloga, transportiranje uzoraka s vlastitih slika na dizajn tekstila, haljine napravljene od papira ili one iz kolekcije *Fashion as Fantasy*, koje stvara kombinirajući različite haljine poznatih dizajnera...”¹³ Warholu je izgleđ bio jednako važan koliko i umjetnost.

Novi umjetnički trendovi poput *landarta*, *bodyarta* i *happeninga* otvaraju nove perspektive i donose nove zaokrete. Paralelno pojava *pret-a-portera*, omogućuje veću slobodu u kreativnom izražavanju kroz odijevanje.

1960. i 1970. stvorile su temelje za promatranje odjeće kao umjetničkog djela, baš kao i za umjetničke izlete u svijet rezerviran prvenstveno za dizajnere. Tradicionalne forme umjetnosti (slikarstvo i kiparstvo) izgubile su hegemoniju u umjetničkom svijetu u kojem su počele prevladavati instalacije, konceptualna umjetnost i ostali nimalo tradicionalni žanrovi koji postepeno počinju uključivati i odjeću.

Sedamdesetih godina 20. stoljeća u modi se javlja punk kao oblik socijalnog angažmana i kao direktna reakcija na ekonomsku situaciju i krizu tih godina. Punk stil je podrazumijevao BDSM modu, *bondage* dodatke, žilete, lance i pseće ogrlice sa šiljcima kao nakit te uvredljive frizure i make-up. Glavna predstavnica bila je Vivienne Westwood, koja je proučavala i reinterpreterala tehnike krojenja iz 17. i 18. stoljeća te inkorporirala elemente tradicionalnih škotskih tartan tkanina u svoj dizajn što ga je činilo još šokantnijim.

¹³ Florence Müller, nav. dj., 2000., str. 12.

Dekonstruktivizam se u modi manifestira pojavom Japanaca u Parizu osamdesetih godina 20. stoljeća. Rei Kawakubo i Yohji Yamamoto izazvali su konvencionalne ideje ljepote i poljuljali temelje *haute couture* mode u Europi. Oni dolaze iz kulture u kojoj ne postoji tradicionalna razlika između zanata i umjetnosti i donose potpuno novu viziju. Eksperimentiraju s novim materijalima i tehnologijama kao i idejom tijela, koju propituju kroz radikalne odjevne forme. Navedene karakteristike svrstavaju ih u rang s tadašnjim umjetničkim istraživanjima.

Krajem osamdesetih pojavljuju se Martin Margiela i Antverpenska šestorka, koji prihvaćaju i reinterpretiraju dekonstruktivističko nasljeđe i stvaraju vlastite vizije.

Najznačajniji dizajneri devedesetih godina 20. stoljeća su Hussein Chalayan i Viktor&Rolf. Polazeći od ideje i koncepta njihove kolekcije približavaju se umjetnosti na više razina, o čemu ću detaljnije pisati kasnije.

1.2. PREGLED RAZVOJA MODE I UMJETNOSTI U HRVATSKOJ

Kultura odijevanja u Zagrebu u 19. stoljeću odraz je Beča i Budimpešte, ali isto tako Pariza i Londona, kako otkriva opsežno istraživanje Katarine Nine Simončić objavljeno u *Kultura odijevanja u Zagrebu na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće* (2012.). Kroz ponudu u dućanima i tisak s modnim priložima poput crteža i grafika s uputama za vađenje kroja i detaljima vezanim uz izbor materijala, omogućuju zagrebačkim modnim krojačima ponudu u skladu s modnim prijestolnicama. Od početka 19. stoljeća na modu u Hrvatskoj, reflektiraju se političke prilike i previranja. Moda je služila za isticanje nacionalnog identiteta (crvena, bijela i plava boja su jako popularne) i domoljublja. „Nakon burnih ilirskih dana i perioda oduzete političke slobode, 1860-ih godina započinje period industrijskog napretka u cijeloj Monarhiji, pa i u u tekstilnoj industriji. Bilježimo pojavu industrijske proizvodnje odijela u sekcijama, no za gotov odjevni proizvod i dalje je bila potrebna samostalna intervencija ili dorada kod krojača kako bi se odjevni predmet prilagodio tijelu kupca.“¹⁴

Vrlo značajan doprinos Zagreba modi zapada na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće je Industrija Salamona Bergera, čiji su se proizvodi prodavali po cijelom svijetu. Berger je osmislio tekstilne i odjevne predmete inspirirane hrvatskim tradicijskim tehnikama i ornamentima u čiju proizvodnju je bio uključen cijeli niz ljudi - od crtača i konstruktora do žena na selu koje su tkale.

¹⁴Katarina Nina Simončić, *Kultura odijevanja u Zagrebu na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće*, Plejada, 2012., str. 47.

Industrijski napredak i težnja za bivanjem u modi doveli su do značajnog rasta broja krojača i krojačkih salona u prvoj dekadi 20. stoljeća.

Od 1911. do 1912. Miroslav Kraljević boravi u Parizu, gdje se zbog neimaštine zapošljava kao suradnik u novinama i časopisima. Ilustrira društvena događanja i „mondeni Pariz kojem je Zagreb težio.“¹⁵

Razdoblje između dva rata u Hrvatskoj obilježen je prosvjetiteljskim težnjama umjetnika i dizajnera. Dominantna društveno-kulturna politika bila je podjela na žensko i muško područje dizajna, tako da su se tekstilom uglavnom bavile dizajnerice.

Dvije najznačajnije dizajnerice tog razdoblja bile su Neli Geiger i Branka Frangeš Hegedušić. Geiger istražuje primjene novih tehnologija u oblikovanju. Stvarala je materijale bojane posebnim tehnikama i bogatih struktura. Uzorke nastale dvadesetih godina 20. stoljeća odlikuje geometrijska stilizacija, narodni ornamenti i koloristički kontrasti.¹⁶ Frangeš Hegedušić kreće se u umjetničkim krugovima, a od 1934. do 1935. izlaže s grupom Zemlja čija je članica. Osnivačica je nastavnog programa Akademije primijenjenih umjetnosti na kojoj utemeljuje prvi visokoškolski studij tekstila i kostimografije. Sudjeluje u osnivanju ULUPUH-a 1950. u Zagrebu.

Pojavom fenomena *drugarice* nakon Drugog svjetskog rata javlja se interes za modom, kakoističe Tonči Vladislavić u katalogu izložbe *Drugarica a la mode*. Poslijeratno razdoblje dijeli na tri dijela: period nametanja socijalističkog realizma koji traje do 1948. godine, zatim prijelazno razdoblje do 1952. godine te razdoblje otvorene i pomirljive atmosfere nakon 1952. godine obilježeno djelovanjem umjetničke grupe EXAT 51.

Razdoblje do šezdesetih godina 20. stoljeća označeno je sukobima istočnih i zapadnih tendencija i snažnim utjecajem Diorova *New Look*-a. „Na tragu tog (zapadnog) utjecaja oblikovat će se i kod ‘drugarice’ želja za modom kao poseban oblik estetizacije što stvara neku vrstu ‘hibridnog’ stereotipa ‘drugarice –gospođe’.“¹⁷

Vladislavić naglašava utjecaj „EXAT-a 51, obrazovanja umjetnica, modnih časopisa (Naša moda, Svijet), filma, fotografije, modnih revija, modnih salona, razvoja tekstilne i odjevne industrije, bržeg protoka informacija sa zapada“¹⁸ na stvaranje odnosa s modom u lokalnim

¹⁵Katarina Nina Simončić, nav. dj., 2012., str. 86.

¹⁶<http://www.dizajnerice.com/profile/geiger-neli/> (20.8.2015.)

¹⁷Tonči Ante Vladislavić, *Drugarica a la mode – Odijevanje i moda u Zagrebu od 1945. do 1960.*, Zagreb. MSU, 2006., str. 2.

¹⁸Tonči Ante Vladislavić, nav. dj., 2006., str. 3.

okvirima. Iako jeftinija i skromnija odjeća po mjeri iz krojačkih salona, Vladislavić ju opisuje kao „izrazito kreativnu, luksuznog i rafiniranog izgleda.“¹⁹ Značajne kreatorice zagrebačke mode bile su Žuži Jelinek, Tilda Stepinski, Mila Granitz, Terka Tončić, Rosi Šavora.

Hrvatska se šezdesetih godina 20. stoljeća otvara prema zapadu te se stvara „ideja o Zagrebu kao autonomnom i autentičnom modnom središtu.“²⁰ Naime, Zagreb unutar Federativne Jugoslavije ima privilegiju podržavanog kontinuiteta obrtničke modne proizvodnje i krojačkih zanata. Otvara se niz modnih salona (Vesna i Drago Muhić, Katarina Balogh, Velimir Matei, Branimir Hundić), koji pretežito kopiraju sve karakteristične elemente zapadne mode za rastući broj klijentica. Arhitekti i teoretičari poput Vere Horvat Pintarićangažiraju se za uređenje interijera. Profiliraju se modni kritičari poput Magde Weltrusky koja piše za magazin *Svijet* i Rikarda Gumzeja za *Plavi vjesnik*.

Djurdja Bartlett u tekstu *Let them Wear Beige: The petit bourgeois World of Official Socialist dress* navodi da je službeni socijalistički ukus ujedinio socijalistički dobar ukus i stil grandioznog pseudo-klasicizma. „Grandiozni pseudo-klasicizam reprezentativna je verzija luksuzne socijalističke odjeće utemeljena na kopiji buržoaskih odjevnih kodova. Službena socijalistička odjeća imala je zadaću razvijanja ekskluzivne nove krojačke klasike koja bi zadovoljavala zakone klasične ljepote i harmonije te postala neprolazni kanon. Bartlett primjećuje analogiju između službene socijalističke odjeće i socijalističkog realizma u umjetnosti.“²¹

Od 1964.-74. Miroslav Šutej se nalazi na stipendiji u Parizu, gdje stvara oko 300 crteža i grafika, koji bi se mogli opisati kao scifikacija estetike. U tom periodu nastaje mapa *Antimoda* s desetak crteža. Njegove ideje vezane su uz Nove tendencije i minimalističku umjetnost. Fasciniran površinom, materijalima i optičkim elementima crta hibride između skulptura i haljina s mobilnim elementima od kojih niti jedna nije bila realizirana.

1970. Josip Čurik osniva prvi putujući festival mode, koji kasnije poprima i međunarodnu dimenziju. Uspostavlja se modna komunikacija s Europom i svijetom, dok se istovremeno pokušava oblikovati autentičan domaći modni stil. 1976. u ULUPUH-u se osniva Sekcija za oblikovanje odijevanja u sklopu koje se održava godišnja modna izložba pod nazivom *Vizije*.

¹⁹Tonči AnteVladislavić, nav. dj.,2006., str. 3.

²⁰Ana Lendvaj, „Zagreb kao modni opservatorij”, u: Zagreb modernost i grad, Feđa Vukić (ur.), AGM, 2003., str. 314.

²¹<http://onotherskin.com/2013/12/on-other -moda-u-socijalizmu 1-dio/>

„Segment modne scene u kojem tipičan proces modnog kreiranja podrazumijeva dodatnu artistsku namjeru i namjenu, postat će ipak više od urbane domišljatosti- učvrstit će stav o modnom oblikovanju kao umjetničkom činu.“²²

Početkom osamdesetih godina 20. stoljeća formirala se nova zagrebačka modna scena iz redova ULUPUH-ovih umjetnika modnog oblikovanja nazvana 'modna alternativa', a kasnije nova modna avangarda. Kreativni odnos umjetnosti i mode ULUPUH-ovci elaboriraju na Zagrebačkom salonu, no modni avangardisti, priređuju niz akcija i programa u netipičnim modnim prostorima poput Studentskog centra, Teatra ITD, u galerijama, muzejima, klubovima i tvorničkim halama. Modni avangardisti istražuju oblike, volumene, odjevenu semantiku i naraciju – sam jezik mode postaje središtem njihova artistskog pristupa modi. Sociolozi to nazivaju art – odijevanjem, a kad odijevanje izostane kao cilj, govore i o anti-modi. Artistski modni val tumači se kao reakcija na materijalno siromaštvo. Umjetnički koncept modne avangarde osamdesetih godina u ULUPUH-ovom je klasičnom, primijenjeno-umjetničkom modelu ostvaren u *Modagramu* (Branka Donassy, Nada Došen, Alan Hranitelj, Davor Klarić, Dženisa Medvedec-Pecotić, Vesna Muhić i Tonči Vladislavić) okupljenom na inicijativu Vene Macha.

Ranih osamdesetih godina 20. stoljeća Davor Klarić redizajnira odjeću s buvljaka, tematizira erotiku u odijevanju, a potom skulpturalno ispituje odnos tijela i formi oblikovanih žicom na koju je razapet pop-artistički obojen elastični materijal za čarape. Njegovi materijali su siromašni, osim *second hand* odjeće s buvljaka, koristi crne plastične vreće za smeće ili novinski papir savijen u tuljac.

Ante Tonči Vladislavić svijanjem plisiranih ploha ljubičastog šifona oblikuje odjevne komade istovremeno kad Issey Miyake eksperimentira s multifunkcionalnim konceptom *Pleats Please*.

Luksuzna imaginacija u siromašnoj izvedbi, u materijalima koji nisu modni, karakteristika je rane zagrebačke modne avangarde osamdesetih. Scena je vrlo živa i multimedijalna. Uključeni su fotografi, video umjetnici, pripadnici Nove umjetničke prakse, a sociolozi, književnici, likovni i modni kritičari i filozofi govore i pišu na tu temu.

²²Ana Lendvaj, nav. dj., 2003., str. 321.

1984. u Multimedijalnom centru održana je tribina *Modni kazetofon – izgled i stil*, a 1986. okrugli stol i revija avangardne modne osovine Ljubljana-Zagreb_Beograd u beogradskom Studentskom kulturnom centru.

1988. na *Fashion Start-u* munchenskog sajma *Modewoche* modeli dopijevaju na naslovnice dnevnih novina što je značajno postignuće *modagramovaca* na međunarodnom tržištu. Odlično umreženi, održavaju skupne i pojedinačne modne nastupe u stockholmskoj galeriji *HellandWaterlling*, na sajmovima u Grazu, Dusseldorfu, Firenci, Milanu, Sydneyu, Seoulu, Beču...

Domaće kohezijsko modno mjesto je višegodišnji serijal festivalskog tipa *FashionNews* koji u Opatiji za riječki Studio Art Design vodi Katja Restović.

Modna scena devedesetih godina 20. stoljeća sastoji se od generacija školovanih dizajnera poput Katarine Kozić, Sandra Fabera, Moire Kučić i drugih. Posebno je zanimljiva pojava Silvija Vujičića o kojem ću detaljnije pisati u istraživačkom dijelu rada.

1.3. TEORIJSKI OKVIR

„Teorija mode koristi znanstvene metode, a njen subjekt su metode i tehnike kreativnog dizajna, strukturalni elementi odjeće i njihove vizualne i verbalne reprezentacije. Teorija mode proučava legitimne principe i socijalne promjene mode koji se razvijaju unutar kulture.“²³ Ovako Loschek određuje teorijski okvir unutar kojeg se istražuje moda.

U ovom poglavlju analizira se razvoj teoretske misli o modi i promišljanja o modi kao idealnoj platformi za proučavanje društvenih i kulturnih problema. Osvrnut ću se na radove teoretičara iz različitih područja kulture i nekoliko ključnih momenata za temu mode i umjetnosti. „Moda je istovremeno dio materijalne kulture i simboličkog sistema. Moda je komercijalna industrija koja proizvodi materijalnu robu; društveno-kulturna snaga povezana s dinamikom modernizma i post modernizma; i neopipljiv sistem značenja.“²⁴

Moda može biti tretirana kao sistem institucija, organizacija, grupa, praksi, individualaca i događaja koji zajedno stvaraju socijalni fenomen poznat kao 'moda'. U suprotnosti s odjevnim

²³ Ingrid Loschek, nav. dj., 2009., str. 7.

²⁴ Agnes Rocamora i Anneke Smelik, nav. dj., 2016., str. 2.

sistemom koji proizvodi odjeću, modni sistem promovira veoma malen dio te odjeće kao 'vječne' tj. moderne.²⁵

Širenje granica umjetnosti na nova područja, otvorilo je prostor za širenje granica mode. Moda prihvaća semantičke dijelove koje ima umjetnički oblikovano djelo i funkcionira kao estetski dokument vremena. Peter Wollen zaključuje: „Granice umjetnosti značajno se redefinišu u momentu kada se Toulouse-Lautrecovi poster, Picassovi kolaži, Duchampovi *found object*, Rauschenbergovi asemblaži, Tinguelyjeve mašine, Jun Paikove video instalacije, Beuysovi performansi ili Christovo omatanje Pont Neufa definiraju kao legitimni umjetnički radovi u umjetničkom kontekstu.“²⁶

Počeci znanstvenog bavljenja modom javljaju se krajem 19.stoljeća u djelima sociologa Thorstein Veblena i Georg Simmela. Nastanak građanske klase i kapitalizam omogućuju stvaranje viška vrijednosti na tržištu. U tome svjetlu treba promatrati i utjecaj industrijalizacije na svakodnevicu i novu svijest o predmetu kao objektu i dijelu svakodnevnosti. Marcel Duchamp 1916. postavlja temelje za promatranje industrijski proizvedenih proizvoda kao umjetničkih djela, što je imalo značajan utjecaj i na percepciju mode kao dijela umjetnosti. Posljedično su se umjetnici poput Giacomo Balle, Vassily Kandinskog, Salvador Dalija, Jean Cocteaua, Meret Oppenheim, a kasnije i Joseph Beuysa, Andy Warhola i Leigh Boweryja počeli zanimati za simboličke kvalitete odjeće kao artefakta velike simboličke i semiotičke vrijednosti.

Roland Barthes u knjizi *Modni sustav (Système de la mode)* prvi put objavljenoj 1967. u Francuskoj, pokušava otkriti jezik mode. On postavlja tri bitna sloja modnog predmeta kao stvarnoga, materijalnoga proizvoda, zatim njegove fotografske, vizualne reprezentacije i njegove verbalne prezentacije.

Odjeća kao i svaki proizvod treba sliku i tekst kako bi iskomunicirala svoju poruku na tržištu. Moda koristi semiotiku kako bi postala prepoznata kao socijalna referenca.

Modni sistem koristi taj moment da razvije želju, koja funkcionira kao glavni pokretač konstantne modne promjene. S druge strane imamo kulturu odijevanja (vrijednosti tekstila, simbolike, kodiranih načina odijevanja, običaja i rituala prezentiranja), koja nije sklona promjenama. Modu i odijevanje potrebno je promatrati zajedno, jer je to jedini način za razvoj kulturne kritike mode.

²⁵Yuniya Kawamura, The Japanese Revolution in Paris Fashion, u:*Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, Volume 8, Number 2., Berg, 2004., str. 195.

²⁶Peter Wollen, *Addressing the Century: 100 years of Fashion and Art*, Berkely. University of California Press, 1999., str.7.

„Studije teorije mode u doba postmoderne najvećim se dijelom oslanjaju na dostignuća Barthesove semiologije i semiotike mode, antropologijske analize mode predstavnika kulturalnih studija poput Ted Polhemusa ili neofeminističkih kritika mode djelima Elizabeth Wilson i Caroline Evans. Uz postmoderne teorije mode Jean Baudrillarda i Gilles Lipovetskog, kulturalni je preokret teorije nesumnjivo pripremio tlo za korak do vizualne semiotike tijela.“²⁷

Početkom osamdesetih godina 20. stoljeća pojavljuju se prvi tekstovi u umjetničkim časopisima koji propituju odnos mode i umjetnosti. Umjetnički kritičar Lori Simmons Zelenko radi intervju s modnom urednicom Dianom Veerland objavljen pod naslovom *Is Fashion Art?*.

1982. na naslovnici Artforuma objavljena je haljina Issey Miyakea iz kolekcije *Bodyworks*, kao primjer postmoderne fuzije mode, zanata i umjetnosti. Naslovnicu i *editorial* pratio je tekst Ingrid Sischy i Germana Celanta u kojem sugeriraju da bi moda mogla biti nova vrsta umjetnosti. Taj moment označava početak teoretskih rasprava na tu temu.

1996. Germano Celant kurira Bijenale u Firenzi, gdje kroz sedam izložbi na kojima spaja jednog suvremenog umjetnika i dizajnera u parove, propituje utjecaje i odnose između mode i umjetnosti. Izložbe na tu temu postaju sve učestalije, a jedna od najvažnijih bila je *Addressing the Century: A Hundred Years of Art and Fashion* 1998. u Londonu.

1997. obilježava pojava časopisa *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, koji je uređivala Valerie Steele. Značajan je zbog interdisciplinarnosti, aktualnosti i pristupa „modi kao kulturnoj konstrukciji otjelovljenog identiteta.“²⁸

Teoretska misao o modi u Hrvatskoj sustavno se razvija tek otvaranjem doktorskog studija *Teorija mode i dizajn tijela (Fashion Theory and Body Design)* na Tekstilno - tehnološkom fakultetu 2006. sa svrhom razvoja struke i „zbog potrebe za znanstvenim istraživanjem područja mode kao interdisciplinarnog povezivanja spoznaja iz suvremenih društveno-humanističkih znanosti, umjetnosti i novih tehnologija.“²⁹ Profesor i teoretičar Žarko Paić jedan je od najaktivnijih aktera na hrvatskoj sceni. Osim njega, bitno je spomenuti i Katarinu Ninu Simončić koja je 2012. objavila doktorsku disertaciju *Kultura odijevanja u Zagrebu na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće*. 2013. Silva Kalčić radi izložbu *Imagination / Odjeća, tekstil, maska i kostim kao tema i medij u ovodobnoj umjetnostiu* galeriji Karas. „Autori izložbe

²⁷Žarko Paić, *Vrtoglavica u modi*, Zagreb. Altigma d.o.o., 2007., str. 11.

²⁸Steele, Valerie, "Letter from the Editor", u: *Fashion Theory: the Journal of Dress, Body & Culture*, Volume 1, Number 1, Berg, 1997., str. 1.

²⁹<http://www.zarez.hr/clanci/interdisciplinarno-povezivanje-kultura-i-obrazovanje> (19.9.2015.)

naslovom izložbe htjeli su asociirati na propalu hrvatsku modnu industriju (mladih), ali i pritom pokazati vizualnu kulturu – odnosno kulturu slike danas.“³⁰

Izuzev navedenih primjera, sustavan pristup promišljanju mode u lokalnom kontekstu i dalje izostaje. Modne kritike najčešće se javljaju usput ili prigodom održavanja tjedana mode. Povjesničari umjetnosti često pišu osvrte ili kuriraju izložbe dizajnera.

Otvaranjem Centra za istraživanje mode i odijevanja 2013. otvorila se mogućnost za djelovanje na „promjenu percepcije i prakse djelovanja modnog sistema u korist razvijanja kritičkog diskursa sukladnog najnovijim kulturalnim tendencijama u svijetu.“³¹

2. ISTRAŽIVANJE

U ovom dijelu istražuje se razvoj modno-umjetničkog hibrida kroz dvije kategorije – *substance* i *structure*. U svakoj kategoriji prate se reference u svijetu likovnih umjetnosti, na koje upućuje Duggan. Na to se dodaju paralele kojima se istražuje odnos dizajnera prema *showpieceu* u *substance* kategoriji i načinu na koji fotografija nadopunjuje dizajnerski koncept u *structure* kategoriji. Za ovaj prikaz izabrano je svega nekoliko kolekcija na temelju kojih se ukazuje na glavne karakteristike samih dizajnera, kako se uklapaju u navedenu kategoriju i kakve veze imaju s umjetnošću. Na navedenim primjerima propituju se uloge koje igraju u zamagljivanju granica između te dvije kulturne pojave. Nemogućnost jasnog razdvajanja u kategorije mode ili umjetnosti, rezultat je hibrida koje stvaraju navedeni dizajneri. „Revija ili happening? Haljina ili skulptura? Dućan ili galerija?“³²

2.1. SUBSTANCE

U *substance* kategoriju pripadaju autori koji stavljaju naglasak na koncept i proces razvijanja rada prije nego na finalan proizvod. Konceptcija postaje ključan element za razumijevanje kolekcije, što rezultira prezentacijama koje podsjećaju na rituale, *happeninge* ili performanse. „Direktna povezanost dizajnera s procesom transportira objekte iz svijeta mode u svijet umjetnosti, podsjećajući gledatelja na performanse Ann Hamilton ili Joseph Beuysa.“³³ Navedeni dizajneri karakteristični su i po generalnom manjku noviteta, jer se kolekcije često

³⁰<http://www.tjedno.hr/odnos-umjetnosti-medijamode-i-dizajna/> (15.9.2015.)

³¹<http://www.cimo.hr/hr/o-nama/vizija.html> (16.7.2015.)

³²Ginger Gregg Duggan, The greatest show on earth: a look at contemporary fashion shows and their performance art, u: *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, Volume 5, Number 3, Berg, 2001., str. 244.

³³Ginger Gregg Duggan, nav. dj., 2001., str. 252.

nastavljaju jedna na drugu, što im omogućuje da u potpunosti razviju svoju kreativnu ideju. Komercijalna strana mode naizgled je potisnuta u drugi plan, jer su „kreativna sloboda i dozvola za eksperimentiranje moguće jedino onda kad nisu diktirane tržištem. Kao rezultat toga takvi dizajneri uspoređuju se s umjetnicima i performerima.“³⁴ *Substance* dizajneri često propituju uvriježene načine produkcije, prezentacije, trgovine i konzumacije mode, što ih „stavlja u rang s njihovim Fluxus, Dada i nadrealističnim prethodnicima.“³⁵ Upravo *showpiece*, kao hibridan oblik na granici umjetnosti i mode omogućuje dizajnerima prostor za istraživanje i kreativnost. *Showpiece* „igra značajnu ulogu u sustavu mode kao odjevni predmet ambivalentnih karakteristika te egzistira na tankoj granici između umjetničkog predmeta i vizualno zavodljive slike odjevnog predmeta.“³⁶ Unikatnost *showpiecea* stavlja ga u rang umjetničkog predmeta najbližeg skulpturi, zahvaljujući čemu cirkulira u stručnim krugovima kao umjetničko djelo i prije samog ulaska u instituciju muzeja ili galerije. Kritičari su uspoređivali odjevne predmete sa skulpturama po principu formalnih karakteristika. Tako i Bok Kim ističe kako: „Povezuju odjeću i skulpturu kako bi determinirali trodimenzionalne kvalitete, koje ih primarno vizualno oblikuju i čine specifičnim.“³⁷ Iako se *showpiece* često tretira kao umjetničko djelo treba osvijestiti njegovu ulogu kao jednog oblika netipične reklame, kao modnog kazališta kroz koje djeluje kapitalizam.³⁸

Anne Hollander u *Seeing Through Clothes* piše da je pridavanje pažnje odijevanju počelo stvarati potrebu za objašnjenjem skrivenog značenja odjevne kombinacije.³⁹

Hussein Chalayan, Viktor & Rolf i Silvio Vujičić rade baš to.

2.1.1. HUSSEIN CHALAYAN

‘Na mnogo načina, odjeća je samo nus produkt koncepta, ako ne spomenik samoj ideji’
Hussein Chalayan

³⁴ Angela Mc Robbie, *British Fashion Design: Rag Trade or Image Industry?*, London. Routledge, 1998., str. 48.

³⁵ Ginger Gregg Duggan, nav. dj., 2001., str. 252.

³⁶ Ivana Čuljak i Lea Vene, Analiza koncepta *showpiecea* kao odjevnog predmeta, umjetničkog djela i medijske slike, u *TEDI*, Vol. 4, Zagreb, 2014., str. 4.

³⁷ Sun Bok Kim, Is fashion art?, u: *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, Volume 2, Number 1, Berg, 1998., str. 64.

³⁸ Caroline Evans, *Fashion at the Edge*, London i New Haven. Yale University Press, 2007., str. 71.

³⁹ Anne Hollander, *Seeing through Clothes*, Berkely. University of California Press, 1993., str. xv

Hussein Chalayan je ciparsko-britanski dizajner koji se oslanja na tehnologiju kako bi revolucionizirao formu i funkciju odjeće. "Chalayan pristupa tijelu kao području za istraživanje, razmatrajući njegove fizičke i metaforičke odnose sa svijetom oko sebe."⁴⁰ Inspiracija konceptualne i teoretske naravi vidljiva je u njegovim kolekcijama u kojima izokreće tradicionalne poglede na seksualnost, eroticizam i proporcije te konfrontira utjecaje istočne i zapadne kulture. Kako navodi Evans u katalogu koji je izašao povodom njegove izložbe u Groninger muzeju 2005. „njegove kolekcije referiraju se na tehnologiju, inženjerstvo i estetiku strojeva, kao i na povijesne avangarde i njihovu ostavštinu iz 70.ih - minimalizam.“⁴¹

Završni rad na St. Martins College, prvu kolekciju *The Tangent Flows* 1993. Chalayan je najprije posipao željeznim komadićima pa je potom zakopao. „Ritualni proces zakapanja i otkapanja prožeo je odjeću, inače obične predmete namijenjene trgovanju, s mitologijom koja se referirala na apstraktne motive evolucije i prolaznosti u tekstu koji je pratio kolekciju.“⁴² Chalayan pronalazi inspiraciju u svijetu oko sebe čime njegove kolekcije možemo čitati i u kontekstu socijalnog i političkog angažmana (npr. *Between SS* 1998). „Chalayan bez poteškoća ruši barijere između umjetnosti, arhitekture i modnog dizajna pritom nas upoznavajući s novom percepcijom mode kao bogatog vizualnog i konceptualno zanimljivog iskustva.“⁴³ Chalayan uspješno manevrira između komercijalnog i konceptualnog izričaja. Ideje su razvijane kroz film i instalacije u različitim intenzitetima, dok u kolekcijama nikad nisu doslovno interpretirane tj. ilustrirane, nego se nalaze u formalnim elementima poput konstrukcije i kroja. Stilski, njegove kreacije variraju između minimalizma i dekonstruktivizma, u kojim su i dekorativne i funkcionalne karakteristike haljine dio njene strukture.

Kolekcije *Geotropics* SS 1999, *Echoform* AW 1999 i *Before Minus Now* SS 2000 povezane su jedinstvenim konceptom realiziranim kroz tri aerodinamične haljine, koje koriste tehnologiju avionske industrije i inkorporiraju aerodinamiku kroz formu i estetiku. Oblikovane su na posebno napravljenim kalupima od mješavine staklenih vlakana i smole. Prva je imala vertikalni prorez od vrata do bokova i bila je tehnički najjednostavnija. Druga je sadržavala sakrivenu bateriju, pogon i kotačiće koje je aktivirala manekenka. Dijelovi haljine

⁴⁰ Bradley Quinn, A Note: Hussein Chalayan, Fashion and Technology, u: *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, Volume 6, Number 4, Berg, 2002., str. 363.

⁴¹ Caroline Evans, „No Man's Land“, u: Barbera van Kooij i Sue-An van der Zijpp (ur.), *Hussein Chalayan*, Rotterdam. NAI Publishers, 2005., str. 9.

⁴² Ginger Gregg Duggan, nav. dj., 2001., str. 252.

⁴³ Caroline Evans, nav. dj., 2005., str. 6.

su se pokretali i spuštali poput dijelova aviona. Treća haljina nazvana *Remote Control Dress* bila je još razrađenija i upravljana daljinskim kojim je manipulirao dječak na pisti. To je bio prvi odjevni predmet koji je funkcionirao na bežičnom principu što je bilo revolucionarno postignuće na više razina. Između ostalog zato što je pokazao kako se tehnološka dostignuća mogu primjenjivati i u modi. Međutim, ta haljina nije dizajnirana zato da istražuje odnos tehnologije i tijela, već da prouči kako odjevna forma može evoluirati oko tijela koje je u prostornom odnosu prema svom okolišu. *Remote Control Dress* demonstrira mogućnosti odjeće za interakciju s drugim ljudima i kompjuteriziranim sistemima udaljenim u vremenu i prostoru. Ona oblaže tijelo s kompjuterskim uređajima i tehnologijom na daljinsko upravljanje. Odijevajući takvu haljinu, tijelo postaje dio stroja i kao takvo može se povezivati s ostalim strojevima. "To daje novu dimenziju vezi između mode i tehnologije, signalizirajući integraciju između konstruktora i konstruiranog."⁴⁴

Kao tehnologizirani objekt, haljina je prepuna simboličkih značenja- ona postaje sredstvo za komunikaciju, hibrid čovjeka i stroja te znak znanstvenog napretka. Kako haljina komunicira sa svojim okolišem ili izvodi manevre koji stižu iz komandnog centra, ona pokazuje cijeli novi niz mogućnosti, praksi i estetike koje mogu proizaći iz takve hibridne forme. "To označava radikalan zaokret u odnosu na svijet u kojem su postojale jasne granice između tijela i stroja, tijela i haljina, sadašnjosti i budućnosti, prirodnog i umjetnog. To ilustrira, kako je Michael Foucault to opisao, da socijalni i kulturni diskurs konstruira naša tijela na način da nas čini sve sličnijim strojevima."⁴⁵

Ponavljajući isti dizajnerski motiv kroz tri različite kolekcije, Chalayan "kao da preispituje fleksibilnost konstrukcije vlastitog identiteta."⁴⁶ Tri *airplane* haljine poslužile su kao projektni nacrt za niz eksperimenata u tekstu, u nekim slučajevima prenesenim i na film i kompjuterske animacije proširujući tako svoj narativ na virtualne i realne efekte. U kontekstu revija, uporaba žive muzike postala je kompozicijski element koji je označio show kao događanje u realnom vremenu.

Chalayan ne dizajnira odjevne predmete već tjelesni prostor. Kroj i uzorci njegovih odjevnih modela upućenom promatraču odaju apstraktne vrijednosti i civilizacijska dostignuća, koja kako piše Loschek, osiguravaju sigurnost ljudskog tijela u postmodernom svijetu. „Komunikacija funkcionira kao alat. Njegova integracija odjeće u tehnološki sistem otvara

⁴⁴Bradley Quinn, nav. dj., 2002. str. 366.

⁴⁵Bradley Quinn, nav. dj., 2002. str.368.

⁴⁶Caroline Evans, nav. dj., 2005., str. 11.

nove procese i mogućnosti, koji ukidaju mnoge granice razdvajanja između konstruiranog i formiranog tijela i njegovog arhitektonskog okoliša.“⁴⁷



Slika 1. Hussein Chalayan, *Afterwords* AW 2000/01; fotografija Niall McInerney

Afterwords AW2000 koncept razvio se iz ranije kolekcije *Geotropics* SS 1999 u kojoj Chalayan propituje ideju da putovanje može biti permanentno stanje. U *Afterwords* kolekciji proučava ideju multifunkcionalnosti i mobilnosti. Fokusirao se na temu prisilne migracije. Dislokacija i izmještenost evocirani su kroz uvodnu scenu peteročlane obitelji izbjeglica. Ideja je ponovljena kroz skroman interijer dnevnog boravka, transformaciju namještaja u

⁴⁷Ingrid Loschek, nav. dj., 2009., str. 67.

prijenosnu imovinu uz prateći ansambl bugarskih pjevača. Granice između odjeće i namještaja su zamagljene - navlake za stolice i fotelje pretvaraju se u haljine, stol postaje suknja, a sjedalice se transformiraju u kofere. Njegova estetska vizija bila je potpuna integracija odjeće u prostor. Haljine su dizajnirane s mnogo džepova kako bi dragocjenosti poput fotografija mogli ponijeti sa sobom. Soba je nestala, pretvorila se u odjeću, postala dio namještaja koji možemo lako prenijeti. Chalayan je želio svakodnevne objekte koji ljudima puno znače, pretvoriti u multifunkcionalne i prenosive predmete, tako da se mogu nositi i stvoriti poznato okruženje kamo god putovali. Ideja je postala simbol ratnih okolnosti, kada su ljudi prisiljeni napustiti svoj dom u žurbi, istovremeno pokušavajući spasiti čim više stvari. "Chalayan upotrebljava odjeću kao komponentu formiranog prostora u funkciji zaštite, individualnosti, mobilnosti i fleksibilnosti."⁴⁸

Tema putovanja čest je motiv u Chalayanovim kolekcijama. Opetovano istraživanje iste teme kroz različite perspektive i apstrakcije istovremeno fascinira i otkriva nove dimenzije. Iako su Chalayanovi motivi u kolekcijama u suštini modernistički inspirirani tehnološkim procesom (let, inženjerstvo, putovanje i mobilnost) on kroz odjeću propituje život kao putovanje između rođenja i smrti, fizičko putovanje od točke A do točke B kao simbol suvremenog, fleksibilnog života, migraciju i azil, te duhovno putovanje kroz proces samoudaljavanja i samootkrivenja. Tema putovanja u Chalayanovom radu može biti shvaćena doslovno i figurativno.

Motiv putovanja javlja se i u filmu *Place to Passage* (2003) u kojem androgina žena putuje u samoupravljajućoj letjelici u stanju savršene samodovoljnosti i samoodrživosti. Letjelica posuđuje jezik utopijskog dizajna šezdesetih godina 20. stoljeća i arhitektonskih grupa poput Archigrama.

U *Ventriloquy* (imenica- umjetnost govorenja s malo ili nimalo pokreta usana, na način koji ostavlja dojam da glas dolazi iz drugog izvora) SS 2001 kolekciji Chalayan manevrira s novim tehnologijama i digitalnim vizualima otvarajući reviju s filmom u kojem su kompjuterski generirani modeli. Njihova pikselizirana akcija najavila je narativ koji se odvijao između manekenki. U videu modeli međusobno komuniciraju dok se ne raspadnu u tisuću komadića, dokrevija kulminira s manekenkama koje čekićima razbijaju haljine napravljene od šećera i stakla koje su nosile manekenke do njih. Ovdje se Chalayan poigrava kontrastom između kompjuterskih modela i manekenki, virtualnog i stvarnog tijela, slike i

⁴⁸Ingrid Loschek, nav. dj., 2009., str. 64.

objekta. Odjeća od staklastog šećera reprezentira nerealne aspekte mode, koji su razbijeni svaki put ispočetka. "Chalayan objašnjava: Odjeća u animaciji je također dio revije, odjeća je bila razbijena na pisti isto kao i na filmu. Prava odjeća je alter-ego za virtualnu odjeću i biva uništena od svojih virtualnih blizanki. Na više apstraktnom nivou, radi se o vrijednostima koje potpuno nestaju u vrijeme rata i katastrofa."⁴⁹

U prvoj muškoj kolekciji *Place/Non-Place* AW 2003 Chalayana zanima što pretvara neko mjesto u mjesto sa značenjem i industrijski proizvedenu odjeću u predmete prožete uspomenu. Napravio je jakne s nizom unutarnjih džepova za 'iskustva' u formi fotografija ili drugih objekata. Uz jakne je priložio tekst koji poziva da se okupe na londonskom Heathrow aerodromu 18 mjeseci nakon što je kolekcija prezentirana. Zanimalo ga je hoće li odjeća postati način za sakupljanje iskustva i kako su komadi iz kolekcije transformirani kroz nošenje, kao i koje priče i uspomene vlasnici nose sa sobom. Hoće li održavanje na mjestu bez značenja pretvoriti taj prostor u mjesto sa uspomenu? „Chalayan je uspio u stvaranju efemerne arhitekture bez prisutstva zgrada ili arhitekta.“⁵⁰

Chalayanove kolekcije propituju uvriježene ideje o tome što odjeća može značiti.⁵¹

2.1.2. VIKTOR & ROLF

„Prvo smo željeli etablirati ime *brenda*, jer nakon toga možeš nastaviti stvarajući parfeme.“
Viktor & Rolf

Viktor Horsting i Rolf Snoeren je duo koji često ističe ironičan stav prema konzumerističkom društvu kojem i sami pripadaju i unutar kojeg stvaraju. Evans kaže: „Usmjereni su na kritiku modnog sistema istovremeno oviseći o njemu.“⁵² Iako to možda zvuci licemjerno, zapravo je jako lukavo i promišljeno. Kroz kolekcije komentiraju i potrošačko društvo, konzumerizam i finansijskekrize.

Predstavili su se 1993. pod imenom '*Viktor & Rolf*' na Salon Européen des Jeunes te osvojili tri glavne nagrade sa svojom prvom kolekcijom '*Detachment*' koja je nastala dekonstrukcijom i kolažiranjem second-hand odjeće. Sljedeće godine objesili su pet zlatnih figura različitih

⁴⁹Ingrid Loschek, nav. dj., 2009., str. 81.

⁵⁰Bradley Quinn, „An Architect of Ideas“, u: *Hussein Chalayan*, Barbera van Kooij i Sue-An van der Zijpp (ur.), Rotterdam. NAI Publishers, 2005., str. 49.

⁵¹ Bradley Quinn, nav. dj., 2005., str. 46.

⁵²Caroline Evans, nav. dj., 2007., str. 295.

silueta na plafon galerije u Parizu. „Kolekcija #5: L'Apparence du vide(1994)prezentirana kao instalacija, kritizirala je auru i hype koji su okruživali modu.“⁵³ Šaputajući glas iz zvučnika ponavljajući je nabrajao imena supermodela ispisana zlatnim slovima preko jednog zida. Na podu su se nalazile 'sjene' blještavih silueta u formi plošnih, ali nosivih crnih komada odjeće. Ovi zlokobni *doppelgänger*⁵⁴, kako ih naziva Richard Martin, su prava odjeća koja bi trebala biti glavna tema mode, ali je skoro nevidljiva. „Iako su zlatne siluete trodimenzionalne, ispražnjene su od sadržaja te funkcioniraju kao simbol praznine modnog svijeta.“⁵⁵

U znak protesta zbog nedostatka medijske popraćenosti i nedostatka financijskih sredstava za stvaranje nove kolekcije, 1996. napravili su poster koji su poslali modnim magazinima i na kojem je djevojka nosila transparent s natpisom *Viktor & Rolf on strike* demonstrirajući tako svoje nezadovoljstvo s modnom industrijom. Kampanja se proširila i na ulice te su se posteri mogli vidjeti posvuda u Parizu za vrijeme *fashion weeka*. Iste godine napravili su izložbu naziva *Launch* u amsterdamskoj galeriji na kojoj su prezentirali svoje snove u minijaturnoj instalaciji- modnu pistu, atelje, modno snimanje i slavlje povodom lansiranja parfema *Viktor & Rolf, le parfum*. Naime, Viktor & Rolf smatrali su parfem ultimativnom mjerom uspjeha. Limitirano izdanje parfema namjerno je dizajnirano tako da se bočice ne mogu otvoriti i pomirisati, postajući tako puko obećanje i fantazija. *Le parfum* je kritika površne i banalne ljepote u oglašavanju. Bočice pakirane željom stvorenom modernim marketingom i pratećim elementima promocije, uključuju reklamnu fotografiju, reklamnu kampanju i *press release*. „Viktor & Rolf obmanjuju nas nedostatkom mirisa, ali su duboko iskreni. Oni shvaćaju moć reklame i manipulativnost slike.“⁵⁶ Tipično za Viktor & Rolf, „kondenzacija svih modnih elemenata na jedno mjesto čini ih istovremeno i kritičnim i glamuroznim. Ova instalacija demonstrira moć mode, njenu transcendentnost, njenu mogućnost da bude 'umjetnost'“. ⁵⁷

Viktor & Rolf svoju kritiku vješto pakiraju u koncept *showpiecea*. „Upravo *showpiece* u njihovom slučaju ima ambivalentnu ulogu; kao kritika ali istovremeno i potvrda

⁵³<http://fashion-history.lovetoknow.com/fashion-clothing-industry/fashion-designers/viktor-rolf> (25.7.2015.)

⁵⁴Richard Martin, „A Note, Art & Fashion, Viktor & Rolf“, u: *Fashion Theory: the Journal of Dress, Body & Culture*, Volume 3, Issue 1, Berg, 1999., str. 114.

⁵⁵ Makoto Ishizeki, „Viktor & Rolf: And their Creations“, u: *Fashion in Colors: Viktor & Rolf & KCI*, Claude Levi- Strauss i Akiko Fukai i Barbara Bloemink (ur.), Pariz. Assouline, 2005., str. 2.

⁵⁶ Richard Martin, nav. dj., 1999., str. 111.

⁵⁷Richard Martin, nav. dj., 1999., str. 113.

kapitalističkog modnog sistema.“⁵⁸Visoko estetiziran i nabijen značenjima, *showpiece* funkcionira kao ključan element za promatranje njihovih radova u kontekstu umjetničkih djela.

Zahvaljujući potpori nizozemske vlade i Groninger muzeja, mogli su se nastaviti kreativno razvijati bez pritiska da (p)ostanu profitabilni na tržištu. Njihov intelektualni pristup modi kroz umjetnost prepoznala je Federation de la couture (krovna organizacija zaslužna za pariški *haute couture*) te ih pozvala da predstave svoju *haute couture* kolekciju, unatoč tome što nisu zadovoljavali sva pravila. Četvrtu *haute couture* kolekciju *Russian Doll* AW 1999 prezentirali su na jednoj manekenki koja je cijelo vrijeme stajala na kružnom, rotirajućem podiju dok su ju Viktor & Rolf oblačili u devet slojeva(svaka rotacija, novi sloj), koji su se nastavljali jedan na drugi u stilu ruske lutke- babuške. „Transformacija volumena tijela u prostoru postajala je očita sa svakim novim slojem.“⁵⁹ Na kraju prezentacije, manekenka je nosila 70 kila tešku odjeću ukrašenu Swarovski kristalima te je bila potpuno onespособljena za ikakvo kretanje, akciju, nastavak odijevanja tj. razodijevanja. Nakon što je odjevena u deseti komad odjeće, što je ostavilo lice samo djelomično vidljivim, „pretvorena je u objekt aplicirane umjetnosti.“⁶⁰Svakodnevna aktivnost odijevanja u režiji Viktor & Rolfa postaje stilizirani ritual i predmet interesa. Istovremeno se razotkriva proces 'skulpturiranja'. Nositelj postaje maneken, okvir za odjeću, ništa više nego lutka. Ipak, naglasak nije na akciji odijevanja, važna stvar je njeno objektiviranje i skulpturalni utjecaj. Kroz taj proces uspjeli su pokazati svoje emocije o *haute coutreu* kao „vrijednom, ali nedostižnom dragulju, u kojem svi mogu uživati, ali si ga nitko ne može priuštiti.“⁶¹ „Intimnost samog čina, kao i uključenost dizajnera u sam proces, fokus na akciji koja odijeva tijelo, omogućuju procesu da zasjeni produkt.“⁶²

Viktor & Rolf svojim radom propituju postaje li moda umjetnost kad je umjetničko-ideološka tvrdnja inkorporirana u objekt ili kad odjeća nije dizajnirana kao roba, nego je nastala kao posljedica procesa i istraživanja. Rezultat takvih eksperimenata je preklapanje između inače odvojenih i različitih sistema umjetnosti i mode. „Takvi hibridi mogu biti evaluirani kao aplicirana umjetnost ili kao posebna kategorija dizajnerske mode.“⁶³Loschek navodi da 'žanr umjetnosti' pruža dizajnerima kreativnu slobodu neovisno o nosivosti i komercijalnosti takvih kolekcija što je dovelo do porasta interesa u kolekcioniranju i izlaganju suvremenog modnog

⁵⁸Ivana Čuljak i Lea Vene, nav. dj., 2014., str. 4.

⁵⁹Ingrid Loschek, nav. dj., 2009.,str. 47.

⁶⁰Ingrid Loschek, nav. dj., 2009., str. 46.

⁶¹Makoto Ishizeki, nav. dj., 2005., str. 3.

⁶²Ginger Gregg Duggan, nav. dj., 2001., str. 251.

⁶³Ingrid Loschek, nav. dj., 2009., str. 171.

dizajna kao kulturne vrijednosti u muzejima.⁶⁴ Martin klasificira Viktor & Rolf kao dizajnere s umjetničkim pristupom, opisujući njihov rad kao hibrid umjetnosti i mode, koji se ne može mjeriti isključivo kao jedno ili drugo. „Ono što nam oni nude je produkt za konzumaciju i zadovoljstvo, koncept i kontemplaciju.“⁶⁵

U kolekciji *The fashion show* SS 2007 na ironičan način pokušavaju prikazati modni svijet pun lažnog glamura, snobizma i dekadencije. Kritiku da manekenke dizajnerima služe kao vješalice za odjeću, doslovno interpretiraju i dovode prezentaciju do ekstrema tako što manekenkama osim odjeće na ramena nose metalne konstrukcije s reflektorima i zvučnicima. „Sve je podređeno tome da odjeća izgleda čim senzacionalnije - rasvjeta, glazba, pa čak i manekenke. Učinak je zapravo potpuno suprotan jer odjevni predmeti postaju sekundarni, a njihovo mjesto zauzimaju instalacije koje raskrinkavaju umjetno producirane slike modnog svijeta. Takva vizualna prezentacija često je jedini način da percipiramo i sudjelujemo u svijetu mode.“⁶⁶ Mnogi modni kritičari kritizirali su dizajnere zbog maltretiranja manekenki. Međutim, cilj je upravo osvještavanje pozicije manekenki u modnom sustavu, čiji su nezaobilazan element. Unatoč kontroverznoj izvedbi, izazivanje reakcija i otvaranje prostora za raspravu, možemo čitati kao korak prema osvještavanju problema.



Slika 2. Viktor & Rolf, *Wearable Art* AW15, fotografija Alessandro Garofalo

⁶⁴Ingrid Loschek, nav. dj., 2009., str. 200.

⁶⁵Richard Martin, nav. dj., 1999., str. 115.

⁶⁶Ivana Čuljak i Lea Vene, nav. dj., 2014., str. 11.

U *haute couture* kolekciji *Wearable Art* AW15 Viktor&Rolf rade pravi umjetnički performans. Na zid postavljaju slike, točnije okvire iz kojih visi oslikano platno. Revija započinje s 'praznim platnom' te se razvija u sve kompleksniju dekoraciju inspiriranu nizozemskim slikarstvom 17. stoljeća i konstrukciju izvedenu 'polomljenim' okvirima. Manekenke su dolazile na pistu odjevene u jednostavne traper haljine, zavrnutih rukava i pošpricane bojom aludirajući tako na umjetničku radnu odjeću. Potom su dizajneri skidali 'slike' sa zidova i namještajući okvire oblačili manekenke u kapute, suknje i haljine. Na pozivnicama za reviju pisalo je: „A dress transforms into an artwork, back into a dress and into an artwork again. Poetry becomes reality, morphing back into fantasy.“

2.1.3. SILVIO VUJIČIĆ

Silvio Vujičić je multimedijalni umjetnik koji je osim Tekstilno-tehnološkog fakulteta, završio i Akademiju likovnih umjetnosti u klasi profesora Miroslava Šuteja. U svojim radovima bavi se prolaznošću, transformacijom i propadanjem materije. Koncept, istraživanje i proces Vujičiću su najbitniji dijelovi rada. Trpimir Matasović njegova djela opisuje kao hibride tekstilnog dizajna i likovne umjetnosti.⁶⁷

Stvoreni u laboratorijskim uvjetima, svim njegovim radovima prethodi opsežno i temeljito istraživanje, koje je precizno dokumentirano tako da se neki elementi kasnije mogu koristiti u prezentaciji. Neovisno o mediju u kojem radi, eksperimentira s biološkim i kemijskim svojstvima materijala, proučava njihovu simboliku koristeći se pritom nizom disciplina poput etnologije, povijesti umjetnosti, ikonologije, povijesti mode, botanike, kemije...

Već kao student unutar projekta Moda - etno - moda (TTF, 2000.) istražuje porijeklo istarske narodne nošnje i koristi papir kao potrošivi netkani materijal. Eksperimenti s krojačkim materijalima poput flizelina ili krojnog papira nastavili su se i u njegovim kasnijim radovima. Primjerice, za kolekciju *Disposable Collection #2* 2002. koristio je krep papir koji se u doticaju s vodom na reviji potpuno dezintegrirao.

U 38. broju časopisa *Oris* objavljen je članak Jasne Jakšić pod nazivom *O virusima i otiscima: noviji radovi Silvia Vujičića*.

⁶⁷ Trpimir Matasović, „Društvo kao Darkroom“, u: *Zarez*, broj 148., 2005., str. 14.



Slika 3. Silvio Vujičić, *E.A. 1/1 S.V.Menswear Store #*; fotografija

2004. u Galeriji Vladimir Nazor otvara anti-dućan *E.A. 1/1 S.V.Menswear Store #1*. Jasna Jakšić u Orisu navodi da Vujičić „tretiranjem svakog segmenta prostorne instalacije (eksterijera i interijera), dosljedno provodi ideju preispitivanja uloge prodajnog prostora, izloženih odjevnih prostora, te promatrača-kupca.“⁶⁸Standardni muški modeli odjeće, izloženi na štenderima, napravljeni od pamuka i papira fizički su probušeni pribadačama te lancima vezani za vješalice. Istovremeno izloženi konstantnom natapanju vodom, metal korodira, a odjeća hrđa i propada. Kolekcija tako postaje umjetnička instalacija koja nije na prodaju. „Teatralnim efektima odijevanja arhitekture i vezanjem odjeće za prostor, Vujičić potiče gledateljevu želju za posjedovanjem odjevnih predmeta, time i njegovu frustraciju jer kupovina ipak nije moguća.“⁶⁹Naglašavanjem procesa propadanja, Vujičić potiče na razmišljanje o konzumerizmu.

Exposed to virus and fashion nastao je 2006. kao „reakcija na odnos modne industrije prema tijelu općenito te na odnos ljudi unutar modne industrije prema vlastitom tijelu.“⁷⁰- ističe Vujičić u intervjuu za *On Other Skin. Izloženost virusu i modi* je kombinacija revije, performansa i izložbe. U režiji Vujičića i Jöerga Andreasa, redatelja *hardcore* homoseksualnih filmova, kolekciju su prezentirale europske pornozvijezde. Smatrajući da je „širi kulturni kontekst i problematika vremena u kojem nastaje rad, jedno od osnovnih načela rada“⁷¹, Vujičić osmišljava koncept u kojem koristi digitalnu tehnologiju te u program koji upravlja nastankom damastnih tkanina ubacuje softver s virusom, točnije, dva 'virusa'. Jedan je uništavao konturne linije, a drugi samu plohu crteža tj. standardizirane simbole konfekcijske proizvodnje koji upućuju kako održavati odjevni predmet. „Likovno to izgleda tako da se umjesto nekih piksela pojavljuju kvadratići u različitim svjetlinama sive boje. Svaku od tih svjetlina program raspoznaje kao drugi tkalački vez, a oni nisu uvijek kompatibilni jedni s drugima te negdje dolazi do otvaranja i stezanja niti što rezultira pucanjem.“⁷²„Zaražene“ tkanine, poremećene statike i čvrstoće, imale su velike rupe u tkanju, mehanička oštećenja ili deformirani uzorak. Rad se finalizira tek u momentu kad se odjeća nosi, a izbor modela čiji je posao izlaganje vlastitih tijela različitim potencijalnim virusima, posebice virusu HIV-a/AIDS-a, od kojeg se danas više ne umire, nego ga se živi i nosi,

⁶⁸ Mia Bogovac, BOUTIQUE sinteza arhitekture, modnog i industrijskog dizajna, u: *TEDI*, Vol.1., Zagreb, 2011., str. 34.

⁶⁹ Mia Bogovac, nav. dj., 2011., str. 35.

⁷⁰ <http://onotherskin.com/2015/01/interview-silvio-vujicic/> (15.4.2015.)

⁷¹ Isto.

⁷² Marko Golub i Maroje Mrduljaš, Sva umjetnost je živa stvar, u: *Oris*, br. 81., 2013, str. 206.

razvija metaforu sa svijetom mode. Suradjujući s TKZ i tvornicom obuće Borovo, Vujičić „ubrizgava virus u nekadašnje industrijske divove na umoru, oživljavajući pogon i iznutra rastajući osnovne postulate konfekcijske proizvodnje.“⁷³

Njegov ritualni pristup stvaranju vidljiv je u otvaranju tjelesne parfumerije u Galeriji Miroslav Kraljević 2006. i kreiranju anti-parfema. Transformirajući galeriju u laboratorij, baza za proizvodnju parfema postaju znoj, sperma, urin, krv, izmet, menstrualna krv koje doniraju posjetitelji. Svaki donator dobiva parfem sa svojim imenom i nazivom izlučevine od koje je napravljen. Vujičić izokreće sve uvriježene ideje o parfemu kao nečem osjetilno ugodnom i glamuroznom te ironizira ideju parfema kao ultimativnog znaka uspjeha dizajnera.

Instalacija *Alkemijski poliptih* iz 2009. citira okvir i kompozicijsku podjelu poliptiha Gentskog oltara braće van Eyck. Vujičić dodaje dodatna krila i smanjuje proporcije za 13% prilagođavajući okvir vlastitoj koncepciji. Alkemijski poliptih tako sadrži jedanaest okvira na gornjoj etaži i devet na donjoj i postavljen je direktno na pod. Okvir je napravljen od hrasta, tradicionalnog materijala starih nizozemskih majstora, ali je premazan u bijelo čime naglašava simulakrum svetog liturgijskog objekta. Postavljajući Alkemijski poliptih u dućan Muzeja suvremene umjetnosti, Vujičić se poigrava s idejom muzeja kao 'hrama kulture' i dućana kao ultimativnog hrama konzumerizma, kojem se klanja suvremeni čovjek. „Iako 'zadržava' samo konture oltara, umjetnik komentira ikonografsku naraciju svojeg uzora.“⁷⁴ Piano nobile Alkemijskog poliptiha ostaje prazan, dok u centralnom dijelu donjeg registra, koji odgovara 'Klanjanju janjetu' na Gentskom oltaru, Vujičić aktualizira metaforu u obliku neonskog svjetla i prezentira niz pamučnih T-shirt majici. Obične, bijele, industrijski proizvedene majice kemijski su tretirane enzimima i organskim katalizatorima kako bi izgledale iznošeno. Mrlje boja na majicama „ostaju kromatski tragovi Vujičićeva dijaloga s Van Eyckovim likovima.“⁷⁵ Vujičić je pomno istražio ikonografiju boja, njihovo značenje u umjetnosti i ekonomsku vrijednost koju su imale kroz povijest te je koristio pigmente i tradicionalne recepture iz slikarstva i povijesti bojanja tkanina. „Prisvajajući semantička i alegorijska značenja u tragovima boje na majicama u donjem registru Alkemijskog poliptiha, Vujičić upućuje na ikonografiju odjeće u gornjem registru Gentskog oltara.“⁷⁶ Kraljevska odora u koju je odjeven Krist kao svećenik i sudac, centralna figura na Gentskom oltaru,

⁷³ Jasna Jakšić, O virusima i otiscima: noviji radovi Silvija Vujičića, u: *Oris*, br. 38, 2006. str. 154.

⁷⁴ Sanja Cvetnić, „Alkemija, obred i simulacrum“ *Alkemijski poliptih*, Zagreb. Silvijo Vujičić, 2009., str. 8.

⁷⁵ Sanja Cvetnić, nav. dj., 2009., str. 12.

⁷⁶ Sanja Cvetnić, nav. dj., 2009., str. 12.

dokumentirana je na centralnoj majici Alkemijskog poliptiha prisustvom ekskluzivnog tamno crvenog pigmenta iz vlastite proizvodnje.

2.2. STRUCTURE

Rei Kawakubo iz Comme des Garçons i Martin Margiela poznati su zahvaljujući svojem unikatnom pristupu konstrukciji odjeće i predanosti formi prije nego funkciji. Margiela i Kawakubo često uspijevaju prenositi umjetničke pravce ili pristupe kao što su: minimalizam, apstrakcija, postmodernizam ili dekonstruktivizam- u umjetničke forme. Njihov glavni predmet interesa je oblik i dizajn odjeće. Interpretacija njihove odjeće kao 'nosive umjetnosti' rezultira „revijama inspiriranim performansima Rebecce Horn i Jane Sterbak,“⁷⁷ koje se mogu čitati kao moda, umjetnost i performans, a njihove kreacije kao skulpture. Dok je struktura primarna briga dizajnera, utjecaji na koncept su također važni. Njihove kolekcije su neporecivo stvorene oko koncepta, ali realizirane u fizičkom, radije nego na apstraktnom nivou. *Substance* dizajneri razvijaju koncepte kroz sistem simbola i ezoteričkih značenja, dok *structure* dizajneri nalaze trodimenzionalne forme kao najreprezentativnije za svoje ideje.

Druga povezanost između umjetnosti performansa i revija navedenih dizajnera realizirana je kroz fotografsku dokumentaciju. Na taj način fotografija postaje neizostavan element za prezentaciju hibridne forme, kojom naglašavaju mnoge mogućnosti manifestacije odjeće i ideja. Jedan od zanimljivih primjera su fotografije Cindy Sherman, koja od 1977.- 1980. kroz formu auto-portreta dokumentira niz izmišljenih ženskih ikona u seriji *Untitled Film Stills* interpretirajući tako društvene ideje ženstvenosti. Sredinom osamdesetih godina 20. stoljeća persone iz Film Stills zamjenjuje umornom, nesretnom i nesavršenom ženom odjevenom u dizajnersku odjeću. Njene facijalne ekspresije kao i generalno pomaknuta, uneređena i razbarušena pojava, sugeriraju da je nesvjesna kamere. Odjeća na tijelu visi, ona je napeta i slika je prožeta nelagodnim osjećajem intimnosti; antitezom modne fotografije. Sherman koristi modu da istraži ideje i koncepte u konstrukciji i reprezentaciji žene „koja svjedoči promjeni paradigme u odnosu mode i umjetnosti.“⁷⁸

1994. Sherman je prigrllila CdG estetiku i odvela ju korak dalje, dekonstruirajući cijeli žanr modne fotografije i modnog oglašavanja. Ovi anti-modni fotografski efekti su šokantni i uznemirujući kada se promatraju u svjetlu konvencionalne modne fotografije. No, oni nisu

⁷⁷Ginger Gregg Duggan, nav. dj., 2001., str. 260.

⁷⁸Sun Bok Kim, nav. dj., 1998., str. 56.

deplasirani u kontekstu CdG i Kawakubinog pristupa modi, koji je snažno inspiriran vrijednostima suvremenog umjetničkog svijeta. Iako su njihovi mediji i prateći zahtjevi oko njihovog rada bitno različiti, obje žene ruše tradicionalne prikaze i ideje ženstvenosti. „Ta veza čini Sherman-Kawakubo suradnju rijetkim primjerom uspješnog nadvladavanja umjetnost-trgovina razlika.“⁷⁹

Sherman je radila serije fotografija za Vogue i Harper's Bazaar. Te fotografije u manjoj mjeri predstavljaju prikaz proizvoda za prodaju, a u većoj mjeri funkcioniraju kao provokacija ustaljenih očekivanja spram modne fotografije. Kao što je Roland Barthes primijetio, modna fotografija je generalno upravljana 'odjeća-fotografija-popis proizvoda' formulacijom, što se ne može aplicirati na Shermaninu interpretaciju CdG odjeće. Lutke bez udova i bizarni likovi glavni su motiv njenih fotografija, dok je odjeća u drugom planu kao potpuno minoran element u cjelokupnoj atmosferi fotografije. Umjesto fizički savršenih modnih modela kao integralnog dijela modnih časopisa, imamo ružne surogate. Glamurozno postaje groteskno. Poza modela i stilizacija odjevne kombinacije odvlače pažnju od odjeće i fokusiraju na koncept što je Kawakubo iskoristila za razglednice i postere kojima je reklamirala nove kolekcije. Na njima nije bilo nikakvih informacija, osim imena dizajnera.

U okvirima mode, Margiela je također tražio medij kojim bi postigao slične rezultate, stvarajući revije u kojima su modeli zamijenjeni didaktičkim slajdovima iznad glave, haljine *xerox* kopijama pravih haljina ili komadi odjeće slikama artikala odjeće printanih na ploče. „Ideja dokidanja stvarnih objekata referira se na konceptualni rad Joseph Kosutha. Gledatelji su izazvani da se konfrontiraju definicijama forme postavljajući im pitanje... što je prava moda- haljina ili ideja haljine ili slika haljine?“⁸⁰

I-GLE se također igraju formom i funkcijom odjeće, kao i mogućnostima fotografije kako bi ispričale još jedan segment koncepta same kolekcije.

2.2.1. REI KAWAKUBO Comme des Garçons

Nakon studija umjetnosti i književnosti Rei Kawakubo počela je kao PR za tekstilnu industriju, nakon čega je kasnih šezdesetih godina 20. stoljeća radila kao *freelance* stilist i dizajner iako nije imala nikakvu formalnu naobrazbu iz tog područja. Osnovala je vlastitu markicu (*brand*) *Comme des Garçons* s namjerom da ponudi nešto novo- ne samo u konceptu dizajna, već i načinu poslovanja. Kawakubo je rijetko izlagala odjeću u izlogu, jer je

⁷⁹http://www.nyu.edu/greyart/exhibits/odysseys/Commerce/body_commerce.html (5.6.2015.)

⁸⁰Ginger Gregg Duggan, nav. dj., 2001., str. 262.

preferirala interakciju kupaca s odjećom. U dućanu nije imala ogledala želeći naglasiti da bi odjeću trebali kupovati zbog emocija koje u nama izaziva i načina na koji se osjećamo u nekom odjevnom komadu, a ne zbog toga kako u tome izgledamo. Kawakubin internacionalni brand *Comme des Garçons* formalno osnovan u Tokiju 1973. poznat je po „mijenjanju lica mode ranih osamdesetih godina 20. stoljeća.“⁸¹Japanski dizajneri Issey Miyake, Yohji Yamamoto i Rei Kawakubo za *Comme des Garçons*, proširili su granice mode nastupima na tjednima mode u Parizu početkom osamdesetih godina 20. stoljeća. Odjeća koju su dizajnirali bila je nesto do tada neviđeno, odgovarala svakom obliku i veličini tijela, jer nije pratila njegovu formu, mogle su je nositi različite generacije, a ne samo mladi te je mogla služiti više od jedne sezone. Monokromatska, asimetrična i multifunkcionana odjeća nije pratila nikakve modne trendove te je poništila sve prijašnje definicije odijevanja i mode. Omogućavala je onome tko ju nosi da radi kreativne izbore i izražava svoju individualnost. „Njihov koncept je nesumnjivo drugačiji, originalan i nov u odnosu na modna pravila postavljena od ortodoksnih, legitimiranih zapadnih dizajnera poput Chanela, Diora i Saint Laurenta.“⁸²Zajedno i svaki za sebe, ovi dizajneri preispitivali su konvencije mode- što je moda, kako izgleda, kako se osjeća na tijelu, kako se izlaže i prodaje te odakle potiče. „Njihov dizajn postavio je mnoga pitanja, poput onih koju ulogu ima identitet u modi na razini pojedinca, ali i identifikaciji i evaluaciji dizajnera.“⁸³

Kawakubina kolekcija *Destroy* 1982., sastojala se od niza odjevnih komada koji su bili namjerno uništeni. Crne maksi suknje kombinirane su s pulloverima koji su imali rupe, materijali su bili neporubljeni pa su konci slobodno visjeli dok su se modeli kretali pistom, tunike su se pretvarale u šalove, a kaputi su imali tradicionalno 'muško kopčanje' s lijeva prema desno. U vrijeme kad je moda bila opsjednuta uskim haljinama koje su pratile figuru i idealizirala konvencionalnu figuru pješčanog sata, Kawakubine prevelike jakne i teški slojevi materijala bez čvrste forme bili su dizajnirani bez namjere da naglašavaju ili sakrivaju tijelo, već da oslobode onoga tko nosi tu odjeću da bude ono što je. Njezina odjeća bila je snažna i samosvjesna, skoro bez iznimke crna. Njeni modeli nikad nisu nosili štikle, često su make up-om učinjeni manje (stereotipno) privlačni i lijepi. U to vrijeme vladali su Chanel, Dior, Saint Laurent, Mugler, Versace i Armani u usporedbi s kojima je Kawakubina vizija bila ekstremni

⁸¹<http://www.dazeddigital.com/fashion/article/18727/1/rei-kawakubo-the-first-lady-of-fashion> (9.8.1015.)

⁸² Yuniya Kawamura, nav. dj., 2004., str. 202.

⁸³ Hazel Clark, "Conceptual Fashion", u: *Fashion and Art*, Adam Geczy i Vicki Karaminas (ur.), New York. Berg – Bloomsbury Publishing, 2012., str. 68.

kontrast s izrazitim dekonstrukcijskim nabojem. Kritičari su se teško nosili s potpuno novom estetikom te su otpisali kolekciju s porugom *Hiroshima chick*.⁸⁴

Usprkos tome, Kawakubo opetovano preispituje prihvaćene tradicionalne ideje mode i odbacuje uobičajenu estetiku i koncepte lijepog i savršenog. Kawakubine kolekcije kritiziraju tradicionalne protokole (po)modnog odijevanja utemeljene na zapadu. Godine 1997. Kawakubo je nastavila eksperimentirati s formom, stvarajući fiktivna, abnormalna tijela, prezentirana kao pokretne haljine skulpture „približavajući tako svoj rad umjetnosti.“⁸⁵Njena SS1997 kolekcija, *Body Becomes Dress, Dress Becomes Body* bila je fundamentalno provokativna i bez presedana. “Njena primarna intencija bila je kreirati potpuno nove forme i vizualno stimulirati u kompletnoj opoziciji prema našim naučenim manirima percepcije.”⁸⁶Kolekcija je preispitivala nametnute stereotipe, utemeljene konvencije i očekivanja prema nerealnom idealu ženskog tijela ‘koje je u modi’.



Slika 4. Comme des Garçons, *Body Becomes Dress, Dress Becomes Body* SS1997

CdG kolekcija SS1997, sastojala se od dugačkih, uskih haljina u rastezljivom materijalu, u crvenim, bijelim ili crnim bojama i rasponu pepita uzorka u crnoj, svijetlo plavoj, ružičastoj, crvenoj i bijeloj. Haljine su bile postavljene volumenima od vatiranog pamuka aranžiranih

⁸⁴<http://www.dazeddigital.com/fashion/article/26740/1/rei-kawakubo-fashion-s-great-iconoclast> (15.11.2015.)

⁸⁵Ingrid Loschek, nav. dj., 2009. str.193.

⁸⁶Isto.

asimetrično preko ramena, dijagonalno preko bokova, niz leđa ili zamotanih oko torza stvarajući tako iluziju izobličenih/deformiranih tijela. Stvaraju li formalne anomalije slobodu za dizajnera/umjetnika ili nose rizik za isključivanje iz društva za onoga tko ih nosi? Kawakubina kolekcija interpretirana je kao invalidnost, anomalija. Njeno igranje s formom bilo je odbačeno, kako nas podsjeća Loschek, „unatoč činjenici da su u 18. stoljeću prilično anomalni oblici širine metra na oba boka- *panier à coudes*- bili društveno prihvaćeni kao dio modne estetike i kao takvi nastavili postojati u kulturnoj memoriji.“⁸⁷ Zahvaljujući svojoj unikatnosti, intelektualnim pretenzijama i pomicanju granica te zato što su fotografirani, citirani u literaturi i izloženi u muzejima, proizvodi koji ne nailaze na opće odobravanje i razumijevanje, poput Kawakubinih 'Quasimodo haljina' mogu biti vrijedan dio kulturne i modne povijesti. Kustos Richard Martin opisao je kolekciju 'uznemirujuće lijepom'.

Kroz tu kolekciju, Kawakubo je uspjela revidirati tijelo. Ako industrijalizacija neminovno proizvodi traumatizirano tijelo, Kawakubo je hrabro pokušala promatrati tijelo iz nove perspektive kako bi ga izmislila od početka pokušavajući predložiti mnogobrojne mogućnosti za takvo tijelo, stvarajući nevjerojatne kreature na modnoj pisti, moda je postala 'očaravajući spektakl' znakova. 'Kreature' i 'kreativnost' imaju isti etimologijski korijen, latinska riječ *creatura* znači kreirana stvar. Podstavljeni dizajn iz ove kolekcije, od koji svaki ima varijaciju na temu, možemo gledati kao spekulativan prototip ili eksperiment u promišljanju ljudskog tijela. „Kawakubo je u svojem 'laboratoriju misli' postavila ovaj eksperiment repozicionirajući odnos između subjekta i objekta, tijela i haljine, ljudske kože i mekane, postavljene tkanine. U ovim fantastičnim kreacijama granice između tijela i haljine su zamagljene, a subjekt i objekt, ili osobno i drugo više nisu postavljeni kao međusobno isključivi termini.“⁸⁸ U 19. stoljeću tijelo je deformirano tj. podređeno korzetu, dok u 20. stoljeću kozmetika i razvoj medicine i plastičnih operacija preoblikuju tijelo prema želji. U postindustrijskom razdoblju tijelo je dodatno rekonfigurirano tehnologijom te postaje „potpuno osvojeno i kolonizirano nevidljivim tehnologijama. Pitanje stoga nije je li onaj koji nosi komade iz te kolekcije objekt ili subjekt, nego koji oblik novog subjekta, subjekta budućnosti, ona može biti. Nije se toliko radilo o tome da su nove tehnologije forsirale razmatranje odnosa između tijela i identiteta, već su one ionako nevidljivo proširile parametre tijela i kako slijedi, svijesti.“⁸⁹ Mogli bi spekulirati o tome da su Kawakubine jastučaste ekstenzije, koje su oblikovale tijelo u nove forme, jednostavno serija poetskih spekulacija na

⁸⁷ Ingrid Loschek, nav. dj., 2009., str.36.

⁸⁸ Caroline Evans, nav. dj., 2007., str. 268.

⁸⁹ Caroline Evans, nav. dj., 2007. str. 268.

temu utjelovljena modernog doba. Oni počinju skicirati nove mogućnosti za subjekt koji se ne zamara ukalupljivanjem tijela u opće prihvaćene okvire, već širi te okvire kroz nove mreže i nove komunikacije. Jedan od najboljih načina za komentiranje Kawakubinog dizajna jest istraživanje i ispipavanje terena. Modni dizajneri, uvijek, barem u vlastitoj glavi, testiraju tržište, istražujući budućnost dok istovremeno utjelovljuju odjeke sadašnjosti. Oni su školovani da misle unaprijed, raspored njihovih kolekcija i posao to zahtijevaju. „Walter Benjamin sugerira da moda može proreći budućnost na način da opisuje svoju težnju konstantnoj alteraciji i promjeni, isto tako opisujući način na koji dizajneri projiciraju sami sebe u budućnosti.“⁹⁰

Kawakubo deformira tijelo u kubističkoj maniri i konstruira ga na novi način koristeći tekstil.⁹¹ Takve inovacije rezultiraju u nesigurnosti javnog mnijenja i obično se susreću s negativnim kritikama i odbijanjem, što je posljedica prije naučenih ideja o tome kako nešto treba izgledati. Stilske karakteristike Kawaubinih kolekcija koje bi se ukratko mogle opisati kao monokromatsko, asimetrično, neporubljeno, poderano, neuobičajenih krojeva kombiniranih s različitim materijalima i vidljivim šavovima s idejom paradoksa, priskrbili su japanskim dizajnerima etiketu – anti-mode.

Japanski dizajneri smatraju se umjetnicima prije nego običnim dizajnerima. Oni surađuju sa slikarima, kiparima i umjetnicima ostalih medija, kostimografima, koreografima, fotografima, keramičarima, industrijskim dizajnerima, arhitektima i zanatlijama. Takve suradnje utječu na njihov status dizajnera i dižu ga na viši nivo. Crane ističe da je „nakon 1. svjetskog rata razvoj modnog svijeta u Parizu bio usko povezan s prestižnim svijetom visoke umjetnosti. Socijalnim vezama i međusobnim utjecajima doprinijeli su značajnom povećanju statusa modnih dizajnera.“⁹² Primjerice, dizajneri su surađivali s avangardnim umjetnicima: Chanel je kreirala kostime za glavne predstave, Schiaparelli je dizajnirala odjeću s Dalijem. Dizajnirali su zbog zabave ili elementa šoka, nikad isključivo iz komercijalnih razloga. Na početku 20. stoljeća dizajneri u Francuskoj stekli su nešto umjetničke karizme s uvjerenjem da su njihove kreacije rezultat njihovog genija. Usprkos tome, kad su Kawakubo pitali smatra li se umjetnicom, odgovorila je 'Ne!' i objasnila da „moda nije umjetnost. Umjetnost prodaješ jednoj osobi. Moda dolazi u serijama i više je socijalni fenomen. Moda je nešto više osobno i

⁹⁰ Isto.

⁹¹ Ingrid Loschek, nav. dj. 2009. str. 42.

⁹² Diana Crane, *Fashion Designs an Occupation*. Current Research on Occupations and Professions 8, 1993., str. 57.

individualno, jer ti omogućava izraziti svoju osobnost. Moda je aktivna participacija, umjetnost je pasivna.“⁹³

Dizajneri stvaraju vizualne ikone, koje su precizno izrežirane slike. Suradujući s umjetnicima izdižu svoj status na njihov nivo. „Osim veza sa svijetom umjetnosti, kroz tip klijentele i socijalne organizacije samog zanimanja doprinosi eleviranom statusu modnih dizajnera.“⁹⁴

Svaka kolekcija započinje sa idejom, a potom dizajnom, međusobno povezanim. „Za njih je odjeća samo način za izražavanje svojih apstraktnih zamisli.“⁹⁵

2.2.2. MARTIN MARGIELA MMM

„Nasljedstvo konceptualnog pristupa japanskih dizajnera ne leži u njihovoj matičnoj zemlji ili Parizu, već u drugom gradu koji je do tada bio izvan ‘modne mape’ – Antwerpenu u Belgiji.“⁹⁶

Kasnih 1980ih kad je Margiela osnovao svoj brand Maison Martin Margiela, modnim svijetom dominirao je '*celebrity hype*', a neki dizajneri su imali status superzvijezda. U suprotnosti s tim, Margiela je odlučio izbjegavati svjetla reflektora i dopustiti svojoj odjeći da govori umjesto njega, što je doslovno ilustrirano u fotografiji iz AW 2000/01 - haljina visi na vješalici obasjana svjetlima reflektora, dok su u nju uprte mnogobrojne ruke s mikrofonom. Martin Margiela ne odgovara na intervju osobno, već u ime cijelog Maison Martin Margiela kolektiva - u 1. licu množine i isključivo preko faks mašine. Ideja anonimnosti direktno je prenesena i na *brand*, element koji je jako važan u visokoj, dizajnerskoj modi. Margiela ne potpisuje svoju odjeću dekonstruirajući tako „certifikat autentičnosti.“⁹⁷ Etiketa na unutrašnjosti svakog odjevnog komada je prazan, bijeli komad tekstila koji je ručno zašiven s četiri bijela šava sa svake strane vidljiva izvana. Iako inicijalno zamišljena tako da se lako odreže, s vremenom je postala tajni znak prepoznavanja za upućene. Inkognito strategija je radikalno interpretirana i u prezentaciji kolekcija kroz modele čija lica su sakrivena maskama, perikama ili šminkom, sakrivajući njihov identitet i kreirajući anonimnost.

Dekonstrukcija u prezentaciji se ne odnosi samo na odjeću, već i na samu reviju. Osim što u početku nije koristio profesionalne modele, ponekad ih ne koristi uopće. Kolekcije su

⁹³<http://www.nytimes.com/1998/01/08/style/08iht-dance.t.html> (10.10.2015.)

⁹⁴Diana Crane, nav. dj., 1993., str. 58.

⁹⁵Yuniya Kawamura, nav. dj., 2004., str. 210.

⁹⁶Hazel Clark, nav. dj., 2012., str. 69.

⁹⁷KaatDebo i Bob Verhelst, *Maison Martin Margiela: 20 Years The Exhibition*, Antwerp. MoMu, 2008., str. 7.

prezentirane na vješalicama ili lutkama koje drže ili manipuliraju njegovi asistenti. Na ekstremno ingeniozan način, svaka kreacija za njegovu *haute couture* AW2006/07 kolekciju projicirana je na siluetu fotografije modela bez lica. Na ovaj način, Margiela je uspio u stvaranju nadrealnog tipa prezentacije, koji podsjeća na *peep show*, iako nije orijentiran na tijelo, već na odjeću.⁹⁸ Nadalje, Margiela izbjegava uobičajna mjesta za revije i istražuje alternativne lokacije poput napuštenih urbanih prostora, parkirališta, skladišta, ledina, starih kazališta, bivših bolnica, praznih supermarketa, podzemnih tunela i metro stanica, što rezultira serijom revija čiji ugođaj više podsjeća na umjetničke instalacije i performanse nego na modnu reviju.



Slika 5. Martin Margiela, *Semi Couture prsluk* AW 1997. (lijevo); *Semi Couture prsluk* AW 1997. rekreiran za izložbu (9/4/1615)

Od kasnih osamdesetih godina 20. stoljeća Margiela reže i rekonstruira staru, *second hand* odjeću dajući joj novi život. U momentu kad ih preuzima njegovi sirovi materijali su modni otpad; *second hand* ili vojna odjeća je roba s najnižim stupnjem vrijednosti u modnom sustavu. *Second hand* odjeća je povijesno bila asocirana s nižim ekonomskim statusom i

⁹⁸Ingrid Loschek, nav. dj., 2009., str.85.

klasom. Puno prije nego je postojala *ready-to-wear* industrija, *second hand* odjeća odijevala je siromašne. Margielino refabriciranje krpa, pretvaranje niskog statusa *second hand* odjeće u unikatne modne komade velike vrijednosti repositionirano je na vrh hijerarhije prestiža. Takva odjeća poprima viši status, ne samo u svijetu umjetnosti, gdje je kulturni kapital sve, nego i u svijetu mode, gdje ekonomski kapital nije beznačajan. Margielina kreativna uporaba odbačenih materijala, poput plastičnih vrećica koje pretvara u T-shirt majice ili polomljene keramike koju pretvara u prsluk, ima i ekonomsku transformaciju.⁹⁹Iako koristi tehnike avangarde u svojoj praksi, on je čvrsto ukorijenjen u trgovini- kupovanje i prodavanje odjeće. Njegovo recikliranje i redizajniranje temelji se na estetskim, a ne ekološkim motivima. U svom dizajnu on vizualizira radni proces, nošenje i habanje materijala i tragove uporabe koji doprinose novoj estetici i novoj autentičnosti.

Margiela uspijeva u dekonstrukciji tradicionalnih pravila *haute couture*, propituje njen razvoj i kreira novu perspektivu; pokazujući unutrašnjost haljine koja inače ostaje nevidljiva, iako istovremeno postoji. Za kolekciju SS1996 reproducirao je podstavu koktel haljine iz 1950ih kao suvremenu haljinu. „Margiela dekonstruira satensku, koktel haljinu iz otprilike 1960. koju predstavlja u kolekciji SS1996 koja se može smatrati '*pars pro toto*' njegove dekonstrukcije.“¹⁰⁰Fotografirao je originalnu podstavu haljine i isprintao fotografije na novu haljinu, koju je potom izrezao i zašio u novu haljinu. S ovim radom stimulirao je modu izdržljivosti, radije nego promjene ili drugim riječima, dekonstruirao je definiciju 'mode kao konstantne (pro)mjene' i uspio u konstruiranju novog identiteta haljine dok je istovremeno očuvao i njezin originalan identitet. Konstrukcija je napravljena vidljivom tako da su nekad precizno sakriveni, a sada izokrenuti šavovi i porubi postali disfunkcionalni i tako transformirani u ornament. „Nezavršeni šav okrenut na van, izgužvani materijal i iskrivljeni porubi rezultat su estetskih neformalnosti, koje ne nailaze na sveopće prihvaćanje u okolini i društvu.“¹⁰¹

Margielini *couture* komadi igraju se s idejama prisutnosti i odsutnosti, vidljivosti i nevidljivosti.

Krojenje i *couture* tehnike učinio je dizajnerskim motivom kada je dizajnirao odjevne komade bazirane na plošnim krojevima koje krojači drže na vješalicama i rekreirao krojačku lutku AW1997 koja se nosila kao laneni prsluk. Preko tog prsluka prikazao je 'studiju' za pola prednjice drapirane haljine od svilenog šifona koja bi uobičajeno bila pribodena za krojačku

⁹⁹Caroline Evans, nav. dj., 2007., str. 250.

¹⁰⁰Ingrid Loschek, nav. dj., 2009., str. 187.

¹⁰¹Ingrid Loschek, nav. dj., 2009., str. 186.

lutku u procesu šivanja i krojenja haljine. Iako je Margiela 'studiju' učinio nosivom, to je zauvijek ostao dekonstruirani look 'komada u nastajanju'. U ovim kolekcijama Margiela preispituje logiku i tehnike krojenja, konstrukcije i šivanja koji su svojevrsni fetiš u *couture* radionicama i ateljeima.¹⁰²

U suprotnosti s uobičajenim modnim praksama, Margiela ne podliježe trendovima već razvija vlastite ideje i koncepcije iz prijašnjih kolekcija isto kao i elemente preuzete iz kolektivne modne memorije. Kolekcije MMM možemo čitati kao jedinstveni prošireni kontinuum, gdje su ideje i koncepti dovedeni do ekstrema kako bi pomaknuli granice vlastitih kreativnih horizonta.

Osim toga, uspio je u dekonstrukciji ili vizualizaciji vremena i prolaznosti kao jednih od esencijalnih faktora mode. Godine 1997. održao je izložbu *Martin Margiela: Exhibition (9/4/1615)* u Rotterdamu na kojoj je prikazao uporabu i transformaciju *second hand* odjeće kao *ready made* u polju visoke umjetnosti. Moda, umjetnost i znanost spojili se u zapanjujuće poetičnoj instalaciji.¹⁰³ Za tu izložbu Margiela je radio u suradnji s mikrobiologom. Iz svake od ranijih 18 kolekcija, rekreirao je jedan dizajn u žutici, koji su služili kao primjer njegove karakteristične uporabe materijala, dekonstrukcije i reprodukcije. Iako je ovo bila njegova prva izložba u muzeju, sve njegove nekonvencionalne revije imale su više zajedničkog sa suvremenom umjetničkom praksom nego modnim sustavom. Svaki od rekreiranih komada odjeće saturirao je agarom, rastućim medijem i posprejao zelenom plijesni, rozim gljivicama ili žutim bakterijama. Nakon toga odjeća je bila u specijalno konstruiranim staklenicima koji su omogućavali bakterijama da se razvijaju. Nakon što je proces razvoja kultura na odjeći završio, staklenici su pospremljeni u dvorište, a kolekcija premještena uz prozor, gdje je bila prezentirana na standardnim *stockman* lutkama s nogama, ali bez glave i stopala, s prepoznatljivim Tabi cipelama obojanim u bijelo, koje su se nalazile ispod lutki.¹⁰⁴ Umjesto da koristi odjeću kao prazno platno, on koristi plijesan i bakterije kao finalan proces, nastavljajući se na odjeću koja je već saturirana kompleksnim povijesnim referencama, ali je zahvaljujući njegovim dekonstruktivističkim zahvatima izgledala veoma suvremeno. Margiela mijenja pravila vremena, uzgajajući nešto staro preko noći (plijesan) praveći nešto novo (dekonstruirana haljina) od starih stvari. Plijesan i bakterije konotiraju propadanje, dekompoziciju, trošnost, zapuštenost, desintegraciju, trulež, uništenje, otpad.

¹⁰² Caroline Evans, nav. dj., 2007., str. 250.

¹⁰³ Caroline Evans, „The Golden Dustman: A Critical Evaluation of the Work of Martin Margiela and a Review of Martin Margiela: Exhibition (9/4/1615)“, u: *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, Volume 8, Number 2., Berg, 1998. str. 74.

¹⁰⁴ Caroline Evans, nav. dj., 1998., str. 79.

Loschek smatra da je istraživao ciklus propadanja i konzumerizam, kupovanje i odbacivanje.¹⁰⁵ Na Margielinoj izložbi manekeni ostaju isti, a haljine se rapidno mijenjaju, rastu i imaju vlastiti život. Margiela oživljava mrtve materijale i izgubljene tragove, vraća haljine nazad u život, dajući novi život staroj odjeći, ispisujući povijest nanovo izaziva promišljanja o prolaznosti, ali i mogućnostima. Poput uvrnute modne priče u kojoj mrtve krojačke lutke nosežive haljine Margielin rad nije odbojan, već refleksivan. Broj 9 u naslovu izložbe referira se na devet godina u kojima je Margiela prezentirao osamnaest kolekcija, broj 4 odnosi se na dane potrebne da se bakterije razviju, a broj 1615 na ukupan broj sati koliko je trajala izložba.

¹⁰⁵Ingrid Loschek, nav. dj., 2009., str. 188.

2.2.3. I-GLE

Studio I-GLE nastao je 1997. udruživanjem Martine Vrdoljak Ranilović i Nataše Mihaljčičin. Njihov rad karakterizira autonomno promišljanje fenomena mode i neprestano eksperimentiranje u istraživanju novih dizajnersko-tehničkih rješenja. U ovom kratkom pregledu pažnja će biti usmjerena na njihove projekte koji su izloženi u galerijskim prostorima.

2007. u sklopu projekta *Modni dizajneri u stalnom prostoru MUO*, I-GLE prezentiraju kolekciju u obliku instalacije. „Unutar okvira koji simulira svjetlosni ekran, tijela u mehanici kretanja evociraju impresiju pokretnog objekta bez određenja identiteta.“¹⁰⁶ Polazeći od ideje da preduvjet kolekcije nije nosivost, pristupaju formi kao eksperimentalnom procesu. Oslobođene konvencionalnih pravila dizajniranja kolekcije, dolaze do koncepta „konstruiranja po principu iskrivljenog odraza u ogledalu.“¹⁰⁷ Primjenjujući metode dekonstrukcije one izobličavaju formu i stvaraju nove volumene, koji se mijenjaju svakom kretnjom ili promjenom kuta gledanja. „Oblikovni je rukopis skulpturalan, ali je rezultat i dalje – modni!“¹⁰⁸

Istražujući kako prikazati modu u kontekstu galerije ili muzeja, 2009. u HDD galeriji izlažu konceptualan rad naziva *Odjeveni prostor*. Dekonstruirajući uobičajen način prikazivanja odjevnog dizajna u galerijskom prostoru do same biti, one ga svode na znak i prezentiraju „kreativnu šifru vlastitog rada“ kako pojašnjava Ante Tonči Vladislavić u predgovoru izložbenog kataloga. Tri godine kasnije u istom prostoru izlažu instalaciju *135 kilometara* što se odnosi na točnu duljinu flaksa koji im je bio potreban za izvedbu rada. „Izložba tako svjedoči o procesu, čak i ako on nije eksplicitno prikazan.“¹⁰⁹ Zajedničko ovim radovima je direktna komunikacija s prostorom kroz tekstilne strukture čime su se odmaknule od svog uobičajenog propitivanja forme isključivo u odnosu na tijelo.

Iste godine, 2012. u galeriji Nest predstavljaju izložbu i konceptualnu kolekciju, točnije projekt *Krug*. Uzevši kao polazišnu točku temeljni geometrijski oblik – krug, I-GLE eksperimentiraju s transponiranjem te forme u krojeve i prototipove što rezultira zanimljivim i transformiranim, ali i dalje potpuno nosivim odjevnim komadima. „Njihov koncept dizajna uvijek istražuje granice između tijela i arhitekture, pronalazeći njihove zajedničke čimbenike,

¹⁰⁶ <http://i-gle.com/index.php/hrvatski/openPicture/7/0/0/0/1> (1.8.2015.)

¹⁰⁷ Isto.

¹⁰⁸ Ana Lendvaj, *I-GLE 010*, katalog izložbe, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 2007.

¹⁰⁹ Marko Golub, *I-GLE: 135 kilometara*, katalog izložbe, HDD, 2012.

i izaziva konvencionalnu ideju izrade odjeće i nastoji ukazati na odnos između tijela i tkanine.“¹¹⁰

¹¹⁰ Saša Begović, *Krug*, katalog izložbe, Galerija Nest, 2012.



Slika 6. I-GLE, *Oblik u pokretu*, 2014., fotografija Decker+Kutić

Prošle godine, 2014. u suradnji Decker+Kutićrade izložbu *Oblik u pokretu / Pokret u obliku* u galeriji Karas u kojoj nastavljaju propitivati ideju kruga. Kombinacijom pokreta, tijela, svjetla, sjene, same odjeće i na koncu medija fotografije stvaraju animaciju u *loopu* koji je također metafora dvodimenzionalnog geometrijskog oblika. Ivan Salečić u predgovoru teksta za izložbu naziva ovaj projekt „dekonstrukcijom samih njihovih ideja.“¹¹¹

¹¹¹Ivan Salečić, *Oblik u pokretu / Pokret u obliku*, katalog izložbe, 2014.

1. ZAKLJUČAK

Krajem 20. i početkom 21. stoljeća umjetnici uzimaju modu kao istraživačko-kreativni materijal, baš kao što i dizajneri nalaze puno uporišta u području suvremene vizualne umjetnosti u svijetu i kod nas. Umjetnici i dizajneri predstavljeni u ovom radu nisu jedini primjeri kreativnog istraživanja okvira unutar kojih djeluju, ali su posebni po pristupu, načinu rada i sposobnosti da svojim kreacijama potaknu na promišljanje. Svi odabrani dizajneri i kolekcije analizirani su, jer su suočili društvo s novim vizualnim interpretacijama onog starog i poznatog. Na taj način dizajneri utječu na promjenu percepcije. Njihovi radovi su radikalni, kontroverzni ili ispred svog vremena u trenutku u kojem nastaju. Moda zaslužuje da se o njoj raspravlja, jer baš kao i umjetnost, ima sposobnost kritizirati i stvarati nove perspektive. Unatoč svim paralelama sa svijetom umjetnosti, moda ipak nije umjetnost.

Kategorije *substance* i *structure* najuspješnije ilustriraju razvoj modno-umjetničkog hibrida. *Substance* se može okarakterizirati kao konceptualnu kategoriju u kojoj je moguće analizirati dizajnere čiji pristup je moguće usporediti s primjerima iz svijeta umjetnosti. Zajednička karakteristika dizajnera *substance* kategorije Hussein Chalayana, Viktor & Rolf i Silvija Vujičića je analitički pristup i stavljanje naglaska na proces razvijanja rada, prezentacije koje podsjećaju na happeninge i performanse, propitivanje svih aspekata modnog sustava (od produkcije do konzumacije) i korištenje *showpiecea* za instantno povezivanje sa svijetom umjetnosti. Hussein Chalayan stvara kolekcije koje u direktnoj komunikaciji s tijelom stvaraju odjeveni prostor, pozivajući nas da se zapitamo što sve odjeća može biti. Viktor & Rolf koriste ironiju kao alat za kritiziranje modnog sistema ukazujući na probleme unutar svijeta mode. Radovi Silvija Vujičića, predstavljeni u ovom radu zanimljivi su zato što se u njima spajaju, inače strogo odvojeni, umjetnički i modni pristup. Svi analizirani radovi podsjećaju nas da odjeću ne smijemo uzimati zdravo za gotovo, jer ona ima moć izraziti kritiku društva u kojem živimo.

Structure je kategorija obilježena formom kao primarnim elementom interesa za Rei Kawakubo, Martina Margielu i I-GLE. Ključna riječ koja povezuje sve navedene primjere je dekonstrukcija. U slučaju Rei Kawakubo dekonstrukcijom modnog sistema i društvenih očekivanja. Odijelo čini čovjeka pa bi mogli zaključiti da odijevanje dekonstruirane *Comme des Garçons* haljine, dekonstruirati i našu pojavu kao i način na koji nas društvo doživljava.

Dekonstrukcija Martina Margiele uvlači nas u priče s elementima vremena koje je prošlo ili koje upravo prolazi. Neovisno o tome koje modne performativne aspekte komuniciraju kroz kolekcije „njihove forme nisu zamišljene kao statične, vizualne reprezentacije, nego kao dinamične, trodimenzionalne skulpture koje su u konstantnoj mijeni zahvaljujući tijelu koje ih nosi.“¹¹² Takve forme imaju potencijal preispitivanja i prezentiranja identiteta.

Dizajneri *substance* i *structure* kategorija razlikuju se samo po jačini naglaska koji je stavljen na koncept odnosno formu. Eksperimentiranje na svim područjima, surađivanje sa stručnjacima različitih područja znanja i zanata te odricanje od kategorizacije svojih radova kao umjetnosti povezuju dizajnere obje kategorije.¹¹³

Njihov rad snažno je inspiriran umjetničkim ostavštinom 20. stoljeća i na taj način funkcionira kao nastavak promišljanja umjetnika s početka stoljeća.

Sve počinje s kubistima koji dekonstrukcijom tradicionalne reprezentacije slike, konstruiraju nove umjetničke vizije i otvaraju vrata za nove mogućnosti. Nešto kasnije futuristi ciljaju rekonstruirati svemir uz pretpostavku da će radikalna transformacija izbrisati sve dotadašnje načine gledanja i razmišljanja, a nakon njih nadrealisti istražuju koliko daleko mogu ići.

Jedan od načina na koji se može analizirati dizajnere koje navodim u ovom radu je ako ih se kategorizira pod umjetnost. Njihove kolekcije su prosječno nezainteresiranom promatraču, baš kao i suvremena umjetnost, neshvatljive.

Sredinom stoljeća počinje demokratizacija i estetiziranje vlastite pojave i prezentacije pa ono što se nekad smatralo površnim i ekscentričnim postaje potraga za identitetom, originalnošću i konstantnom promjenom.¹¹⁴ Javljaju se kulturni studiji koji pod svoje okrilje uključuju i modu, a postmodernizam i novi umjetnički pokreti (arte povera, land art) i teoretičari i pridonose stvaranju modnog diskursa.

¹¹² Llewellyn Negrin, Maurice Merleau-Ponty: The Corporeal Experience of Fashion, u: *Thinking through Fashion, A Guide to Key Theorists*, Agnes Rocamora i Anneke Smelik (ur.), London. I.B. Tauris & Co. Ltd, 2016., str. 126.

¹¹³ Primjećujemo kako su skoro svi dizajneri koji su istaknuti kao primjeri u ovom radu, svoj kreativni potencijal proširili i na kostimografiju, kao simbiozu mode i umjetnosti. Rei Kawakubo je surađivala s Merce Cunningham plesnom skupinom na projektu *Scenario* 1997. razvijajući dalje koncept iz kolekcije *Body meets Dress*. Hussein Chalayan je povodom rada na kostimografiji *Gravity Fatigue*, projektu koji istražuje koncept traume dislociranosti, izjavio da je ples ultimativna ekspresija u kojoj tijelo i pokret susreću modu.¹¹³ 2009. Viktor & Rolf surađuju s Robertom Wilsonom na operi *Der Freischütz (The Freeshooter)*. Kostimografija nije strana ni Silviju Vujičiću, a suradnja s Bad Co. na projektu *Stranac* je jedan od najboljih primjera.

¹¹⁴ Germano Celant, To Cut is to Think, u: Biennale di Firenze_ Looking at Fashion, Germano Celant, Luigi Settembrini i Ingrid Sisyhy (ur.), Rizzoli, 1996., str. 36.

„Postmodernizam radi radikalan prekid s dominantnom kulturom i estetikom. Postmoderna kulturna promjena ostavila je traga na svijetu mode kroz preispitivanje tradicije, opuštenije prihvaćanje normi, naglaskom na individualnosti i multipliciranju stilova.“¹¹⁵ U suprotnosti s modernom modom koja prati stilska pravila, postmoderna moda prihvaća spajanje nespojivog u formu eklektičnog modnog pastiša. U svemu tome osamdesetih godina dolazi do radikalnog zaokreta na modnoj sceni pojavom Japanaca u Parizu. Zahvaljujući potpuno drugačijem poimanju svijeta, oni dekonstruiraju haljinu i modu općenito te stvaraju temelje za novi pristup modi kod onih koji dolaze. To je najbolje ilustrirano u Kawakubinom sveobuhvatnom i eksperimentalnom pristupu svim aspektima mode - od kolekcija do oglašavanja. Devedesetih godina 20. stoljeća intenziviraju se rasprave o odnosu mode i umjetnosti, Germano Celant, Luigi Settembrini i Ingrid Sischy isfrustrirani površnim diskursom o modi, kuriraju bijenale u Firenci pod nazivom *Looking at Fashion*, pokreće se časopis *Fashion Theory* što stvara plodno tlo za eksperimentiranje s konceptima i formama kod dizajnera koji stupaju na scenu devedesetih godina 20. stoljeća.

Modni sistem i umjetnički sistem su dva potpuno različita sistema koji se ponekad dotiču. Jedan od argumenata da moda nije umjetnost je zbog njene veze s tržištem. „Moda je povezana s kapitalizmom na drugačiji način od umjetnosti, zato što moda i umjetnost imaju različite načine prezentacije i recepcije. Razlike su manje očite u objektima mode i umjetnosti, estetskim kreacijama, a više na mjestima razmjene koje okupiraju- socijalnim, ekonomskim i lingvističkim.“¹¹⁶ Benjamin je uspio pokazati kako je moda jedan od glavnih principa kroz koje se manifestira modernost, ali isto tako dijagnosticira njen zauvijek promjenjivi identitet, njen *Zeitgeist*. On se reprezentira kroz modu koja raskida s idealnim tijelom, očekivanjima društva i modnim autoritetima. U današnje digitalno doba, kada se slika širi društvenim mrežama u realnom vremenu modna poruka lakše dopire do konzumenta. Prije demokratizacije koja se pojavila zahvaljujući internetu, urednici modnih časopisa imali su najveći utjecaj na percepciju mode i poželjnih oblika tijela ili formi odjeće. Primjerice, Vogue i Elle su fotografirali Comme des Garçons *Dress becomes Body* kolekciju s izvađenim umetcima, poništavajući tako mnoga značenja i pitanja koja je kolekcija

¹¹⁵ Efrat Tseelon, Jean Baudrillard: Post-modern Fashion as the End Of Meaning, u: *Thinking through Fashion, A Guide to Key Theorists*, Agnes Rocamora i Anneke Smelik (ur.), London. I.B. Tauris & Co. Ltd, 2016., str. 220.

¹¹⁶ Adam Geczy i Vicki Karaminas, Walter Benjamin: Fashion, Modernity and the City Street, u: *Thinking through Fashion, A Guide to Key Theorists*, Agnes Rocamora i Anneke Smelik (ur.), London. I.B. Tauris & Co. Ltd, 2016., str. 84.

postavila, svodeći kolekciju na puku odjeću ispražnjenu od sadržaja, pritom iskrivljavajući sve ono što moda može biti.

POPIS ILUSTRACIJA

Slika 1. Hussein Chalayan, *Afterwords* AW 2000/01; fotografija Niall McInerney

Slika 2. Viktor & Rolf, *Wearable Art* AW15, fotografija Alessandro Garofalo

Slika 3. Silvio Vujičić, *E.A. 1/1 S.V.Menswear Store #*; fotografija

Slika 4. Comme des Garçons, *Body Becomes Dress, Dress Becomes Body* SS1997

Slika 5. Martin Margiela, *Semi Couture prsluk* AW 1997. (lijevo); *Semi Couture prsluk* AW 1997. rekreiran za izložbu (9/4/1615)

Slika 6. I-GLE, *Oblik u pokretu*, 2014., fotografija Decker+Kutić

LITERATURA:

Knjige, katalozi, poglavlja u knjizi

1. **Barthes, Roland**, *Fashion System*, Berkely. University of California Press, 1990.
2. **Begović, Saša**, *Krug*, katalog izložbe, Galerija Nest, 2012.
3. **Germano Celant, Luigi Settembrini i Ingrid Sischy**, *Biennale di Firenze_ Looking at Fashion*, Rizzoli, 1996.,
4. **Cvetnić, Sanja**, "Alkemija, obred i simulacrum" *Alkemijski poliptih*, Zagreb. Silvijo Vujičić, 2009.
5. **Geczy, Adam i Karaminas, Vicki**, *Fashion and Art*, New York. Berg – Bloomsbury Publishing, 2012.
6. **Golub, Marko**, *I-GLE: 135 kilometara*, katalog izložbe, HDD, 2012.
7. **Debo, Kaati Verhelst, Bob**, *Maison Martin Margiela: 20 Years The Exhibition*, Antwerp. MoMu, 2008.
8. **English, Bonnie**, *A Cultural History of Fashion in the 20th and 21st Centuries: From Catwalk to Sidewalk*, London. Berg – Bloomsbury Publishing, 2013.
9. **Evans, Caroline**, *Fashion at the Edge*, London i New Haven. Yale University Press, 2007.
10. **Hollander, Anne**, *Seeing through Clothes*, Berkely. University of California Press, 1993.
11. **Lendvaj, Ana**, "Zagreb kao modni opservatorij", u: Feđa Vukić, *Zagreb modernost i grad*, Zagreb. AGM, 2003., str. 308-335.
12. **Lendvaj, Ana**, *I-GLE 010*, katalog izložbe, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 2007.
13. **Levi- Strauss, Claude i Fukai, Akiko i Bloemink, Barbara**, *Fashion in Colors: Viktor & Rolf & KCI*, Pariz. Assouline, 2005.
14. **Loschek, Ingrid**, *When Clothes Become Fashion*, New York. Berg – Bloomsbury Publishing, 2009.
15. **Mc Robbie, Angela**, *British Fashion Design: Rag Trade or Image Industry?*, London. Routledge, 1998.
16. **Müller, Florence**, *Art & Fashion (Fashion Memoir)*, London. Thames & Hudson, 2000.

17. **Paić, Žarko**, *Vrtoglavica u modi*, Zagreb. Altagma d.o.o., 2007.
18. **Rocamora, Agnes i Smelik, Anneke**, *Thinking through Fashion, A Guide to Key Theorists*, London. I.B. Tauris & Co. Ltd, 2016.
19. **Salečić, Ivan**, *Oblik u pokretu / Pokret u obliku*, katalog izložbe, 2014.
20. **Simončić, Nina Katarina**, *Kultura odijevanja u Zagrebu na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće*, Plejada, 2012.
21. **Stern, Radu**, *Against Fashion: Clothing as Art 1850-1930*, The MIT Press, 2005.
22. **Van Kooij, Barbera i Van der Zijpp, Sue-An**, *Hussein Chalayan*, Rotterdam. NAI Publishers, 2005.
23. **Vladislavić, Tonči Ante**, *Drugarica a la mode – Odijevanje i moda u Zagrebu od 1945. do 1960.*, Zagreb. MSU, 2006.
24. **Wollen, Peter**, *Addressing the Century: 100 years of Fashion and Art*, Berkely. University of California Press, 1999.

Članci u novinama i časopisima

1. **Anderson, Fiona**, Exhibition Review: Hussein Chalayan, u: *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture* Volume 4, Number 2, Berg, 2000., str. 229–234.
2. **Bok Kim, Sun**, Is fashion art?, u: *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, Volume 2, Number 1, Berg, 1998., str. 51-71.
3. **Bartlett, Djurdja**, Let Them Wear Beige: The Petit-Bourgeois World of Official Socialist Dress, u: *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, Volume 8, Number 2, Berg, 2004., str. 127 – 164.
4. **Bogovac, Mia**, BOUTIQUE sinteza arhitekture, modnog i industrijskog dizajna, u: *TEDI*, Vol.1., Zagreb, 2011., str. 23-39.
5. **Crane, Diana**, Fashion Designs an Occupation. *Current Research on Occupations and Professions* 8., 1993., str. 55–73.
6. **Čuljak, Ivana i Vene, Lea**, Analiza koncepta showpiecea kao odjevnog predmeta, umjetničkog djela i medijske slike, u *TEDI*, Vol. 4, Zagreb, 2014., str. 4 - 17.
7. **Duggan, Ginger Gregg**, The greatest show on earth: a look at contemporary fashion shows and their performance art, u: *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, Volume 5, Number 3, Berg, 2001., str.: 243-270.

8. **Evans, Caroline**, The Golden Dustman: A Critical Evaluation of the Work of Martin Margiela and a Review of Martin Margiela: Exhibition (9/4/1615), u: *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, Volume 8, Number 2., Berg, 1998. str. 74.
9. **Golub, Marko i Mrduljaš, Maroje**, Sva umjetnost je živa stvar, u: *Oris*, br. 81., 2013, str. 196-213.
10. **Jakšić, Jasna**, O virusima i otiscima: noviji radovi Silvija Vujičića, u: *Oris*, br. 38, 2006., str. 148-155.
11. **Kawamura, Yuniya**, The Japanese Revolution in Paris Fashion, u: *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, Volume 8, Number 2., Berg, 2004., str: 195-224.
12. **Loreck, Hanne**, Fashion/Fashions of Deconstruction: Cindy Sherman's Fashion Photographs, u: *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, Volume 6, Number 3, Berg, 2002., str: 255-276.
13. **Martin, Richard**, A Note, Art & Fashion, Viktor & Rolf, u: *Fashion Theory: the Journal of Dress, Body & Culture*, Volume 3, Issue 1, Berg, 1999., str. 109. - 120.
14. **Matasović, Trpimir**, Društvo kao Darkroom, u: *Zarez*, broj 148., 2004., str.: 14-16
15. **Miller, Sandra**, Fashion as Art; is Fashion Art?, u: *Fashion Theory: the Journal of Dress, Body & Culture* Volume 11, Number 1, Berg, 2007., str: 25-40.
16. **Steele, Valerie**, "Letter from the Editor", u: *Fashion Theory: the Journal of Dress, Body & Culture* Volume 1, Number 1, Berg, 1997.
17. **Quinn, Bradley**, A Note: Hussein Chalayan, Fashion and Technology, u: *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, Volume 6, Number 4, Berg, 2002., str: 359-368.

SAŽETAK

Kompleksan odnos mode i umjetnosti predstavljen je kroz povijesni pregled, teoretski okvir i istraživački dio rada koji je podijeljen u dvije kategorije. U *substance* kategoriji analizirani su radovi Hussein Chalayana, Viktor & Rolf i Silvija Vujičića, a u *structure* kategoriji radovi Rei Kawakubo za Comme des Garçons, Martina Margiele i I-GLE.

KLJUČNE RIJEČI

moda, umjetnost, dizajn, *haute couture*